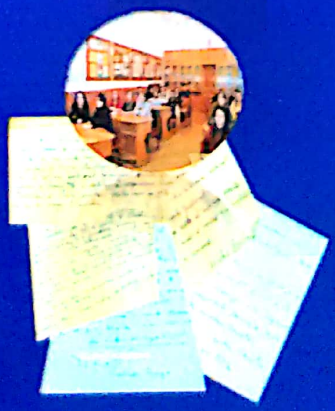
Dorina Apetrei Eugenia Stoleriu

Algoritmul lecturii unui text (literar sau nonliterar)

preparator pentru examenul de bacalaureat



Editura "Spiru Haret"
Iaşi

soluţii pentru subiecte proba orală şi cea scrisă

calităţile generale şi particulare ale stilului

BACALAUREAT

elemente de teorie literară genul epic genul liric genul dramatic

mişcări culturale şi curente literare

Scanned with OKEN Scanner

Argument

Reforma învăţământului românesc orientează tot mai mult finalităţile generale spre competenţele de comunicare orală şi scrisă, în orice context social, politic, ştiinţific şi artistic, spre formarea abilităţilor de producere şi receptare a mesajelor, argumentarea opiniilor într-un limbaj clar, corect şi coerent.

Dorim să oferim, în primul rând, elevilor de liceu o variantă de lectură, ce implică informare, acumulare, asimilare, selecţie, sinteză şi, în final, creaţie. Pentru că numărătoarea inversă a început, scopurile imediate concentrează interesul viitorilor absolvenţi spre acele soluţii care să le asigure parcurgerea programei pe toate palierele verificării orale şi scrise, într-un timp record.

Din această perspectivă, concretizând finalităţile sistemului de evaluare naţională, lucrarea de faţă îşi propune să devină un mijloc eficient de pregătire pentru elevii participanţi la examenul „de maturitate".

Ediţia prezentă acoperă toate subiectele propuse de Centrul Naţional de Evaluare şi Examinare al Ministerului Educaţiei, Tineretului şi Sportului. Astfel, capitolele ***Orientări teoretice în stilistica limbii române*** se referă strict la abordarea conţinutului din biletele probei orale, în conformitate cu programa aprobată prin **OMECTS Nr. 4800/ 31.08.2010**, facilitând obţinerea certificatului care vizează **competenţe lingvistice de comunicare orală în limba română**.

Proba scrisă este vizată de celelalte capitole, inclusiv anexele, care sugerează un algoritm în abordarea diferitelor teme, structuri, compoziţii ale speciilor literare (cu atât mai mult cu cât textul-suport la prima vedere, al *Subiectului I*, şi-a lărgit aria spre genul epic şi cel dramatic – faţă de anii anteriori, când era limitat la genul liric) şi dezvoltă programele estetice ale mişcărilor culturale/ale curentelor artistice – în diacronia lor.

Sperăm ca soluţiile oferite de lucrarea noastră să fie de un real folos candidaţilor, în efortul conjugat de a obţine rezultate bune şi foarte bune la examenul de bacalaureat.

Autoarele

Scanned with OKEN Scanner

Cuprins

I. Argument 3

II. Programa pentru examenul de bacalaureat 7

III. Orientări teoretice în stilistica limbii române 15
1. Stilul 15
2. Calităţile stilului 15
3. Situaţia de comunicare 16
4. Textul literar şi cel nonliterar 18
5. Registre lingvistice 18
6. Stiluri funcţionale 19
   a. stilul ştiinţific 22
   b. stilul religios 22
   c. stilul juridico-administrativ 22
   d. stilul publicistic 23
   e. stilul beletristic 24
7. Texte funcţionale (*procesul-verbal, cererea, textul argumentativ*) 24
8. Stilul direct, indirect, indirect liber 25

IV. Textul literar. Posibile interpretări ale subiectelor de la proba scrisă 28

A. GENUL EPIC
1. *Proza romantică* 33
   Mihai Eminescu, ***Sărmanul Dionis*** 33
2. *Basmul cult* 36
   Ion Creangă, ***Povestea lui Harap-Alb*** 38
3. *Nuvela* 42
   Nuvela fantastică 43
   Mircea Eliade, ***La ţigănci*** 46
4. *Romanul* 50
   Liviu Rebreanu, ***Ion*** 56
   G. Călinescu, ***Enigma Otiliei*** 62
   Mihail Sadoveanu, ***Baltagul*** 68
   Camil Petrescu, ***Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*** 79
   Marin Preda, ***Moromeţii*** (I, II) 88
   Mircea Nedelciu, ***Zmeura de cîmpie*** 100
5. *Abordare comparatistă a două texte narative*
   (Mircea Eliade, ***La ţigănci***;
   Vasile Voiculescu, ***Lostriţa***) 110

B. GENUL LIRIC
1. *Particularităţi de limbaj şi de expresivitate într-un text poetic aparţinând* perioadei paşoptiste 113
   Ion Heliade-Rădulescu, ***Sburătorul*** 113
2. *Caracterul romantic al unei poezii* 119
   Mihai Eminescu, ***Epigonii*** 120
3. *Elemente de compoziţie într-o poezie*
   Mihai Eminescu, ***Floare albastră*** 124
4. *Poezia epică* 128
   Mihai Eminescu, ***Luceafărul*** 128

Scanned with OKEN Scanner

5. *Prelungiri ale clasicismului şi ale romantismului* 136
Octavian Goga, ***Rugăciune*** 136
6. *Particularităţi de compoziţie* şi de *expresivitate* caracteristice *simbolismului* 141
Alexandru Macedonski, ***Rondelul rozelor de august*** 141
7. *Structură şi expresivitate într-un text liric simbolist*
George Bacovia, **Plumb** 147
8. *Poezia lirică* 150
George Bacovia, ***Lacustră*** 151
9. *Temă şi motiv într-o poezie modernistă*
Lucian Blaga, ***Paradis în destrămare*** 154
10. *Elemente de compoziţie într-un text studiat din opera lui*
Lucian Blaga, ***Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*** 158
11. *Particularităţi moderniste într-o poezie*
Ion Barbu, ***Din ceas, dedus ...*** 162
12. *Artă poetică*
Tudor Arghezi, ***Testament*** 166
13. *Particularităţi moderniste într-o poezie*
Tudor Arghezi, ***Flori de mucigai*** 170
14. *Tradiţionalismul în lirica românească*
Vasile Voiculescu, ***În grădina Ghetsemani*** 174
CLXXXIII 178
15. *Particularităţi neomoderniste într-o poezie*
Nichita Stănescu, ***În dulcele stil clasic*** 182
16. *Limbaj şi expresivitate într-o poezie neomodernistă*
Nichita Stănescu, ***Leoaică tânără, iubirea*** 186
17. *Lirica postmodernistă* 189
Mircea Cărtărescu, ***O motocicletă parcată sub stele*** 189

C. GENUL DRAMATIC

1. *Elementele de compoziţie ale textului dramatic* (act, scenă, tablou, replică, indicaţii scenice) 195
I. L. Caragiale, ***O scrisoare pierdută*** 196
2. *Comedia* 199
I. L. Caragiale, ***O scrisoare pierdută*** 201
3. *Comicul de caracter şi de situaţie* 204
I. L. Caragiale, ***O scrisoare pierdută*** 205
4. *Caracterizarea unui personaj literar dintr-o comedie* 208
I. L. Caragiale, ***O scrisoare pierdută.***
Nae Caţavencu 209
5. *Drama* 213
Teatrul în perioada postbelică
Marin Sorescu, ***Iona*** 216

V. Originea şi evoluţia limbii române 225

VI. Formarea conştiinţei istorice 230

VII. Umanismul în cultura română 235

VIII. Iluminismul în cultura română 242

IX. Curente literare 249

Scanned with OKEN Scanner

1. *Doctrina estetică promovată de revista „Dacia literară". Paşoptismul* 249
2. *Romantismul* 252
3. *Realismul* 259
4. *Criticismul junimist* („Junimea" şi Titu Maiorescu) 262
5. *Simbolismul* 267
6. *Tradiţionalismul* 272
7. *Direcţia modernistă promovată de E. Lovinescu* 276
8. *Orientări avangardiste* 280
9. *Neomodernismul* 291
10. *Postmodernismul* 293

X. Elemente de teorie literară 297
1. *Genul epic* 297
2. *Genul liric* 307
3. *Genul dramatic* 336
4. *Moduri de expunere* 339
a. **descrierea** 339
b. **naraţiunea** 341
c. **dialogul** 345

XI. Anexa 1. Genul epic 346
1. *Instanţele comunicării narative* 346
2. *Povestirea* 352
Mihail Sadoveanu, ***Cealaltă Ancuţă*** 353
3. *Nuvela istorică* 357
Constantin (Costache) Negruzzi, ***Alexandru Lăpuşneanul*** 358
4. *Nuvela psihologică* 362
I. L. Caragiale, ***În vreme de război*** 363
5. *Caracterizarea unui personaj literar* 366
Ioan Slavici, ***Moara cu noroc*** (Ghiţă) 368
Liviu Rebreanu, ***Pădurea spânzuraţilor*** (Apostol Bologa) 373
Mihail Sadoveanu, ***Baltagul*** (Vitoria Lipan) 378
6. *Proza fantastică*
Vasile Voiculescu, ***Lostriţa*** 383

XII. Anexa 2. Genul liric 388
1. *Limbaj şi expresivitate într-un text poetic*
Mihai Eminescu, ***Revedere*** 388
2. *Temă şi motiv literar într-un text poetic*
Mihai Eminescu, ***Sara pe deal*** 390
3. *Elemente de compoziţie într-un text poetic*
George Bacovia, ***Décor*** 393

XIII. Anexa 3. Proba orală 2010 397
Proba scrisă 2010 409

XIV. Index 426

XV. Bibliografie selectivă 431

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

ANEXA NR. 2 LA OMECTS NR. 4800/31.08.2010

PROGRAMA DE EXAMEN PENTRU DISCIPLINA LIMBA ŞI LITERATURA ROMÂNĂ

I. STATUTUL DISCIPLINEI

Limba şi literatura română ocupă un loc important în structura examenului de bacalaureat, prin ponderea sa reflectată în prezenţa celor două forme obligatorii de evaluare a performanţelor: în competenţele lingvistice de comunicare orală în limba română şi în competenţele generale şi specifice formate pe durata învăţământului secundar superior, liceal – în proba scrisă, probă comună pentru toate filierele, profilurile şi specializările.

Curriculumul liceal, care stabileşte *principiul studierii limbii şi literaturii române din perspectivă comunicativ-funcţională*, pune accent pe **latura formativă a învăţării**, fiind centrat pe *achiziţionarea de competenţe*, fapt care a determinat precizarea, în programa de bacalaureat, a competenţelor de evaluat şi a conţinuturilor din domeniile: **A. literatura română, B. limbă şi comunicare**.

Proba scrisă vizează competenţele de receptare şi de producere a mesajelor scrise (inclusiv a unor mesaje care transpun în scris strategii şi reguli de exprimare orală). Structura subiectelor permite rezolvarea acestora în 3 ore de examen şi este în conformitate cu prezenta programă de bacalaureat 2010 – 2011.

Evaluarea performanţei în competenţele lingvistice de comunicare orală în limba română se aplică în receptarea mesajelor orale şi scrise şi în producerea unor tipuri de discurs (descriptiv, informativ, narativ, argumentativ) exersate în cadrul învăţământului liceal. Subiectele cuprind texte literare şi nonliterare, la prima vedere, precum şi itemii corespunzători evaluării competenţelor specifice şi a conţinuturilor asociate din prezenta programă. Subiectele vor avea un grad de complexitate care să permită tratarea integrală a acestora în maximum 10 – 15 minute.

II. COMPETENŢE DE EVALUAT

Prin susţinerea examenului de bacalaureat la această disciplină, elevul va trebui să facă dovada următoarelor competenţe dobândite în ciclul inferior şi în cel superior de liceu (clasele a IX-a – a XII-a), corelate cu anumite conţinuturi parcurse în cele două cicluri liceale:

1. Utilizarea corectă şi adecvată a limbii române în diferite situaţii de comunicare

Competenţe specifice	Conţinuturi asociate
1.1. Utilizarea adecvată a strategiilor şi a regulilor de exprimare orală în monolog	– reguli ale monologului (contactul vizual cu auditoriul; raportarea la reacţiile auditoriului şi în condiţii de examinare),

şi în dialog, în vederea realizării unei comunicări corecte, eficiente şi personalizate, adaptate unor situaţii de comunicare diverse	tehnici de construire a monologului; tipuri de monolog: povestire/ relatare orală, descriere orală, monolog informativ, monolog argumentativ, exprimarea orală a reacţiilor şi a opiniilor privind texte literare şi nonliterare, filme artistice şi documentare, spectacole de teatru, expoziţii de pictură etc.; adecvarea la situaţia de comunicare (auditoriu, context) şi la scopul comunicării (informare, argumentare/ persuasiune etc.) – reguli şi tehnici de construire a dialogului (atenţia acordată partenerului, preluarea/ cedarea cuvântului la momentul oportun, dozarea participării la dialog etc.); tipuri: conversaţia, discuţia argumentativă, interviul (interviul publicistic, interviul de angajare); adecvarea la situaţia de comunicare (partener, context etc.) şi la scopul comunicării (informare, argumentare/ persuasiune etc.); argumentare şi contraargumentare în dialog – stilurile funcţionale adecvate situaţiei de comunicare – rolul elementelor verbale, paraverbale şi nonverbale în comunicarea orală: privire, gestică, mimică, spaţiul dintre persoanele care comunică, tonalitate, ritmul vorbirii etc.
1.2. Utilizarea adecvată a tehnicilor de redactare şi a formelor exprimării scrise compatibile cu situaţia de comunicare în elaborarea unor texte diverse	– reguli generale în redactare (structurarea textului, adecvarea la cerinţa de redactare, adecvare stilistică, aşezare în pagină, lizibilitate) – relatarea unei experienţe personale, descriere, povestire, argumentare, ştiri, anunţuri publicitare, corespondenţă privată şi oficială; cerere, proces-verbal, curriculum vitae, scrisoare de intenţie, scrisoare în format electronic (e-mail) – exprimarea reacţiilor şi a opiniilor faţă de texte literare (studiate sau la prima vedere) şi nonliterare, argumentare, rezumat, caracterizare de personaj, analiză, comentariu, sinteză, paralelă, eseu structurat, eseu liber/ nestructurat – modalităţi de indicare a bibliografiei, normele citării – normele limbii literare la nivelurile: ortografic şi de punctuaţie, morfosintactic, lexico-semantic, stilistico-textual

Scanned with OKEN Scanner

1.3. Identificarea particularităţilor şi a funcţiilor stilistice ale limbii în receptarea diferitelor tipuri de mesaje/ texte	– limbaj standard, limbaj literar, limbaj colocvial, limbaj popular, limbaj regional, limbaj arhaic; argou, jargon – expresivitatea în limbajul comun şi în limbajul poetic
1.4. Receptarea adecvată a sensului / sensurilor unui mesaj transmis prin diferite tipuri de mesaje orale sau scrise	– texte literare (proză, poezie, dramaturgie); texte nonliterare, memorialistice, epistolare, jurnalistice, juridic-administrative, ştiinţifice, argumentative, mesaje din domeniul audio-vizualului – sens denotativ şi sensuri conotative – elemente care înlesnesc sau perturbă receptarea: canalul, codul, contextul – ficţiune, imaginaţie, invenţie; realitate, adevăr – scopul comunicării: informare, delectare, divertisment etc. – reacţiile receptorului: cititor, ascultător
1.5. Utilizarea adecvată a achiziţiilor lingvistice în producerea şi în receptarea diverselor texte orale şi scrise, cu explicarea rolului acestora în construirea mesajului	– componentele şi funcţiile actului de comunicare – niveluri ale receptării şi producerii textelor orale şi scrise: fonetic, ortografic şi de punctuaţie, morfosintactic, lexico-semantic, stilistico-textual, nonverbal şi paraverbal – normele limbii literare la toate nivelurile: fonetic, ortoepic, ortografic şi de punctuaţie, morfosintactic, lexico-semantic, stilistico-textual – tipuri textuale şi structura acestora: narativ, descriptiv, informativ, argumentativ – discursul politic, discursul publicistic – rolul verbelor în naraţiune; rolul adjectivelor în descriere – rolul formulelor de adresare, de iniţiere, de menţinere şi de închidere a contactului verbal în monolog şi în dialog

2. Utilizarea adecvată a strategiilor de comprehensiune şi de interpretare, a modalităţilor de analiză tematică, structurală şi stilistică în receptarea textelor literare şi nonliterare

Competenţe specifice	Conţinuturi asociate
2.1. Identificarea temei şi a modului de reflectare a acesteia în textele studiate sau în texte la prima vedere	– temă, motiv/motive identificat(e) în texte, viziune despre lume a autorului/ a personajelor operei literare – modul de reflectare a unei idei sau a unei

Scanned with OKEN Scanner

	teme în mai multe opere literare, aparţinând unor genuri sau epoci diferite sau unor arii culturale diferite
2.2. Identificarea şi analiza principalelor componente de structură, de compoziţie şi de limbaj specifice textului narativ	– particularităţi ale construcţiei subiectului în textele narative; particularităţi ale compoziţiei în textele narative: incipit, final, episoade/ secvenţe narative, tehnici narative; construcţia personajelor; modalităţi de caracterizare a personajului; tipuri de personaje; instanţele comunicării în textul narativ; tipuri de perspectivă narativă; literalitatea; specii epice: basm cult, nuvelă, povestire, roman; registre stilistice, limbajul personajelor, limbajul naratorului; stilul direct, stilul indirect, stilul indirect liber
2.3. Identificarea şi analiza principalelor componente de structură şi de limbaj specifice textului dramatic	– particularităţi ale construcţiei subiectului în textul dramatic – particularităţi ale compoziţiei textului dramatic – modalităţi de caracterizare a personajelor; registre stilistice, limbajul personajelor, notaţiile autorului – specii dramatice - comedia; o operă dramatică postbelică – creaţie dramatică şi spectacol – cronica de spectacol, discutată în relaţie cu textul dramatic şi punerea în scenă a acestuia (pentru proba orală)
2.4. Identificarea şi analiza elementelor de compoziţie şi de limbaj în textul poetic	– titlu, incipit, relaţii de opoziţie şi de simetrie, elemente de recurenţă: motiv poetic, laitmotiv, simbol central, idee poetică – sugestie şi ambiguitate – imaginar poetic, figuri semantice (tropi); elemente de prozodie – poezie epică, poezie lirică – instanţele comunicării în textul poetic
2.5. Compararea unor viziuni despre lume, despre condiţia umană sau despre artă reflectate în texte literare, nonliterare sau în alte arte	– viziune despre lume, teme şi motive, concepţii despre artă;, sensuri multiple ale textelor literare – limbajul literaturii, limbajul cinematografic, limbajul picturii; limbajul muzicii (pentru proba orală)
2.6. Interpretarea textelor studiate sau la prima vedere prin prisma propriilor valori şi a propriei experienţe de lectură	– lectură critică: elevii evaluează ceea ce au citit; lectură creativă: elevii extrapolează, caută interpretări personale, prin raportări la propria sensibilitate, experienţă de viaţă şi de lectură

Scanned with OKEN Scanner

3. Punerea în context a textelor studiate prin raportare la epocă sau la curente culturale/ literare

Competenţe specifice	Conţinuturi asociate
3.1. Identificarea şi explicarea relaţiilor dintre opere literare şi contextul cultural în care au apărut acestea	– trăsături ale curentelor culturale/ literare reflectate în textele literare studiate sau în texte la prima vedere
3.2. Construirea unei viziuni de ansamblu asupra fenomenului cultural românesc, prin integrarea şi relaţionarea cunoştinţelor asimilate	– fundamente ale culturii române (originile şi evoluţia limbii române) – perioada veche (formarea conştiinţei istorice) – curente culturale/ literare în secolele XVII-XVIII: umanismul şi iluminismul – perioada modernă: **a.** secolul al XIX-lea – începutul secolului al XX-lea (perioada paşoptistă; România, între Occident şi Orient; criticismul junimist); **b.** curente culturale/ literare în secolul XIX – începutul secolului XX (romantismul, realismul, simbolismul, prelungiri ale romantismului şi clasicismului); **c.** perioada interbelică (orientări tematice în romanul interbelic, tipuri de roman: psihologic şi al experienţei; poezia interbelică, diversitate tematică, stilistică şi de viziune; curente culturale/ literare în perioada interbelică: modernism, tradiţionalism, orientări avangardiste; identitate culturală în context european); perioada postbelică (tipuri de roman în perioada postbelică, poezia în perioada postbelică, teatrul în perioada postbelică; curente culturale/ literare: postmodernismul) – curente culturale/ literare româneşti în context european.

4. Argumentarea în scris şi oral a unor opinii în diverse situaţii de comunicare

Competenţe specifice	Conţinuturi asociate
4.1. Identificarea structurilor argumentative în texte literare şi nonliterare studiate sau la prima vedere	– construcţia textului argumentativ; rolul conectorilor în argumentare, structuri şi tehnici argumentative în texte literare şi nonliterare, scrise sau orale – logica şi a coerenţa mesajului

Scanned with OKEN Scanner

	argumentativ
4.2. Argumentarea unui punct de vedere privind textele literare şi nonliterare studiate sau la prima vedere	– verbe evaluative, adverbe de mod/ predicative ca mărci ale subiectivităţii evaluative, cuvinte cu rol argumentativ, structuri sintactice în argumentare – construcţia discursului argumentativ: structuri specifice, conectori, tehnici argumentative – eseul argumentativ
4.3. Compararea şi evaluarea unor argumente diferite, pentru formularea unor judecăţi proprii	– textul critic (recenzia, cronica literară, eseul, studiul critic) în raport cu textul discutat – interpretări şi judecăţi de valoare exprimate în critica şi în istoria literară – eseul structurat sau eseul liber

III. PRECIZĂRI PRIVIND CONŢINUTURILE PROGRAMEI

a. LITERATURĂ

Autori canonici: Mihai Eminescu, Ion Creangă, I.L. Caragiale, Titu Maiorescu, Ioan Slavici, G. Bacovia, Lucian Blaga, Tudor Arghezi, Ion Barbu, Mihail Sadoveanu, Liviu Rebreanu, Camil Petrescu, G. Călinescu, E. Lovinescu, Marin Preda, Nichita Stănescu, Marin Sorescu.

Notă. Conform programei şcolare în vigoare, examenul de bacalaureat nu implică studiul monografic al scriitorilor canonici, ci studierea a cel puţin unui text din opera acestora. Textele literare la prima vedere pot aparţine atât autorilor canonici, cât şi altor autori studiaţi.

Pentru proba scrisă, elevii trebuie să studieze în mod aprofundat cel puţin numărul minim de texte prevăzute în programa şcolară, aparţinând autorilor canonici sau prozei narative, poeziei sau dramaturgiei româneşti despre care să poată **redacta** un eseu structurat, un eseu liber sau un eseu argumentativ, în care să aplice conceptele de istorie şi teorie literară (perioade, curente literare/culturale, elemente de analiză tematică, structurală şi stilistică) menţionate în tabelul de mai sus şi în lista ce urmează:

- proză scurtă: basm cult, nuvelă; texte reprezentative pentru aspecte esenţiale ale speciei narative pe care o ilustrează;
- roman: texte reprezentative pentru aspectele esenţiale ale genului şi ale evoluţiei acestuia;
- poezie: texte poetice care să ilustreze aspecte esenţiale ale genului şi ale evoluţiei acestuia;
- dramaturgie: comedia; texte dramatice care să ilustreze aspecte specifice şi diferite ale genului şi ale evoluţiei acestuia.

Tematica studiilor de caz şi dezbaterile menţionate în tabel pot fi valorificate în cadrul probelor orale şi scrise, prin solicitarea argumentării unor opinii sau judecăţi de valoare (reproduse) pe marginea acestora.

Scanned with OKEN Scanner

b. LIMBĂ ŞI COMUNICARE

Niveluri de constituire a mesajului

Notă. Conţinuturile de mai jos vizează:

- aplicarea, în diverse situaţii de comunicare, a normelor ortografice, ortoepice, de punctuaţie, morfosintactice şi folosirea adecvată a unităţilor lexico-semantice;
- aplicarea cunoştinţelor de limbă, inclusiv a celor dobândite în ciclul gimnazial, în exprimarea corectă şi în receptarea textelor studiate sau la prima vedere.

Nivelul fonetic

- pronunţii corecte/incorecte ale neologismelor; hiat, diftong, triftong; accentul;
- cacofonia; hipercorectitudinea
- pronunţare/ lectura nuanţată a enunţurilor (ton, pauză, intonaţie)

Nivelul lexico-semantic

- variante lexicale; câmpuri semantic;
- erori semantice: pleonasmul, tautologia, confuzia paronimică;
- derivate şi compuse (prefixe, sufixe, prefixoide, sufixoide), schimbarea categoriei gramaticale;
- relaţii semantice (polisemie; sinonimie, antonimie, omonimie);
- sensul corect al cuvintelor (în special al neologismelor);
- unităţi frazeologice (locuţiuni şi expresii);
- interpretarea sensului cuvintelor în context;
- câmpuri semantice şi rolul acestora în interpretarea mesajelor scrise şi orale;
- etimologia populară, hipercorectitudinea;
- sensul cuvintelor în context; sens denotativ şi sens conotativ.

Nivelul morfosintactic

- forme flexionare ale părţilor de vorbire (pluralul substantivelor, articularea substantivelor, forme cazuale; forme flexionare ale verbului; adjective fără grade de comparaţie; numerale etc.); valori expresive ale părţilor de vorbire; mijloace lingvistice de realizare a subiectivităţii vorbitorului ;
- elemente de acord gramatical; (între predicat şi subiect – acordul logic, acordul prin atracţie; acordul atributului cu partea de vorbire determinată);
- elemente de relaţie (prepoziţii, conjuncţii, pronume/ adjective pronominale relative, adverbe relative);
- valori stilistice ale coordonării şi subordonării în frază;
- anacolutul.

Nivelul ortografic şi de punctuaţie

- norme ortografice şi de punctuaţie în constituirea mesajului scris (scrierea corectă a cuvintelor, scrierea cu majusculă, despărţirea cuvintelor în silabe, folosirea corectă a semnelor de ortografie şi de punctuaţie);
- rolul semnelor ortografice şi de punctuaţie în înţelegerea mesajelor scrise.

Scanned with OKEN Scanner

ANEXA NR. 2 LA OMECTS NR. 4800/31.08.2010

Nivelul stilistico-textual

- registre stilistice (standard, colocvial, specializat etc.) adecvate situației de comunicare;
- coerență și coeziune în exprimarea orală și scrisă;
- tipuri de texte și structura acestora: narativ, descriptiv, informativ, argumentativ ;
- stiluri funcționale adecvate situației de comunicare ;
- limbaj standard, limbaj literar, limbaj colocvial, limbaj popular, limbaj regional, limbaj arhaic; argou, jargon ;
- stil direct, stil indirect, stil indirect liber;
- rolul figurilor de stil și al procedeelor artistice în constituirea sensului;
- rolul elementelor arhaice și regionale în receptarea mesajelor.

Notă: Programa de examen este realizată în conformitate cu prevederile programelor școlare în vigoare. Subiectele pentru examenul de bacalaureat 2011 se elaborează în baza prevederilor prezentei programe. **Conform Adreselor M.Ed.C. nr. 48.871/ 23 noiembrie 2005 și nr. 31.641/ 3 mai 2006, începând cu anul școlar 2006-2007, „*respectarea normelor* prevăzute în ediția a II-a *a Dicționarului ortografic, ortoepic și morfologic al limbii române* (DOOM²) este *obligatorie* [...] *la examenele de bacalaureat*, în cadrul cărora elevii vor face dovada cunoașterii acestora, fiind evaluați ca atare".**

Scanned with OKEN Scanner

1. Stilul

Stilul reprezintă modalitatea particulară de actualizare a limbii în procesul comunicării, ce implică triada ***sistem-normă-vorbire***, existența **unui text** (planul expresiei) și concretizarea **unui mesaj** (planul semantic), manifestate *pe două coordonate*, **rațională** și **afectivă**, generatoare de mărci stilistice.

Limba națională este un sistem abstract de semne arbitrare. Actualizarea limbii, în baza unui model general (normă), determină existența **limbajului popular** și **a limbii literare**, ce presupune „libertate" și „constrângeri" (selecția din planul paradigmatic al limbii și combinarea în planul sintagmatic).

În actul comunicării, **dimensiunea stilistică** vizează proiecția și recrearea în plan sintagmatic a sistemului stilistic al limbii, marcând textul pe unul dintre nivelurile limbii, cărora le corespund anumite funcții lingvistice: ***nivelului fonematic*** (fonemul) îi corespunde *funcția distinctivă* care dezvoltă *dimensiunea fonematică*; ***nivelul lexical*** (cuvântul) impune *dimensiunea semantică*; ***nivelul morfematic*** (morfemul, componentă a structurii cuvântului – *elev/elev-ă/elev-i-lor*) implică manifestarea *funcției semnificative* a limbii; ***nivelului sintactic*** (enunțului) îi corespunde *funcția predicațională* care acționează în *dimensiunea sintactică*; ***nivelul stilistic*** (stilul) este evidențiat prin *funcția stilistică* a limbii, hotărâtoare în impunerea unei *dimensiuni stilistice* a textului constituit de emițător. Între nivelele sistemului stilistic apar raporturi de opoziție sau „de tensionare funcțional-expresivă", astfel încât textul, aflat la intersecția a două axe, *emițător – text – destinatar* și *limbă – text – referent*, este purtătorul unor mărci care definesc o anumită categorie de stil.

Sistemul stilistic se organizează pe mai multe niveluri, în funcție de existența unor raporturi între *text – limbă – referent – emițător – mesaj*, în procesul comunicării. Raportul *text – limbă* implică **a) nivelul stilistic al limbii naționale**; raportul *text – referent* determină configurarea **b) nivelului stilurilor colective**; raportul *text – emițător* presupune existența **c) nivelului stilurilor individuale**; specificitatea raportului *text – mesaj* influențează **d) nivelul stilurilor interne**.

Stilurile funcționale se bazează pe constituirea unor mesaje specializate, în funcție de tipurile de cunoaștere și de comunicare: ***stilul științific, stilul juridico-administrativ, stilul publicistic, stilul religios, stilul beletristic***. Lingvistul Dumitru Irimia include în categoria stilurilor colective și ***„stilul gnomic"*** (propriu limbajului popular), ***„stilul aforistic"*** (propriu limbii literare), ***„stilul filozofic"*** (variantă a stilului științific), ***„stilul politic"***, aflat la interferența stilului administrativ cu cel publicistic, fără ca acestea să reprezinte „profiluri stilistice autonome".

Scanned with OKEN Scanner

2. Calităţile stilului

I. Calităţile generale ale stilului
(*sunt obligatorii* pentru toţi vorbitorii unei limbi)

a. ***Claritatea*** implică selectarea şi structurarea unităţilor predicaţionale, pe baza criteriului accesibilităţii, astfel încât enunţul formulat de locutor (emiţător) să fie receptat în totalitate. Ea se manifestă prin înlănţuirea logică a ideilor, folosirea sensurilor denotative ale cuvintelor (semne lingvistice), evitarea termenilor specializaţi, echivoci, a construcţiilor pleonastice. Abaterile de la claritatea stilului sunt: *echivocul* (comunicarea este confuză, poate implica mai multe interpretări), *ermetismul* (folosirea unui limbaj criptic, obscur), *galimatiasul* (idei confuze, formulări incoerente), *paradoxul* (folosirea, în acelaşi enunţ, a unor idei care intră în contradicţie), *pleonasmul* (exprimarea aceleiaşi idei prin două cuvinte diferite), *tautologia* (repetarea unui cuvânt cu funcţii sintactice diferite).

b. ***Coerenţa şi coeziunea*** vizează legătura şi organizarea ideilor într-un text argumentativ sau explicativ, continuitatea spaţială şi temporală a textului realizându-se prin repetiţie lexicală, ordinea cuvintelor, paralelism sintactic, instrumente morfo-sintactice (pronume – *acela, asta* ş.a.; adverbe – *acolo, astfel*; circumstanţiale de timp – *după o oră, a doua zi*), conectori interfrazici (*şi, dar, însă, de aceea, fiindcă* etc.).

c. ***Corectitudinea*** constă în respectarea normelor gramaticale ale limbii literare. Abateri de la corectitudine sunt considerate *anacolutul* (ruptură logico-sintactică în interiorul unei propoziţii sau al unei fraze) şi *solecismul* (greşeală de sintaxă, de acord sintactic).

d. ***Precizia*** apare în organizarea clară a discursului, realizându-se prin economia mijloacelor artistice, exprimarea lapidară. *Digresiunea* (abaterea de la subiect prin dezvoltarea altor idei), *preţiozitatea* (exces de neologisme savante), *prolixitatea* (repetarea ideilor în forme diferite, multitudinea detaliilor nesemnificative), *retorismul formal* (folosirea unor cuvinte/expresii solemne, patetism, fără acoperire în conţinutul ideilor) anulează precizia unei comunicări.

e. ***Proprietatea*** se referă la interdependenţa *expresie – conţinut*, constând în folosirea registrului lingvistic adecvat scopului urmărit în procesul comunicării, cunoaşterea sensurilor de bază, secundare şi figurate ale cuvintelor (semne lingvistice), pentru a le adecva ideilor pe care emiţătorul (locutorul) doreşte să le transmită receptorului (interlocutorului, destinatarului, colocutorului).

Scanned with OKEN Scanner

f. ***Puritatea*** se concretizează prin utilizarea structurilor morfo-sintactice în conformitate cu norma lingvistică generală, cu uzul curent al limbii. Sunt evitate *arhaismele, barbarismele, expresiile argotice şi obscene, jargonul, neologismele, regionalismele.*

II. Calităţile particulare ale stilului

(relevă *felul propriu* în care locutorul foloseşte resursele limbii, *accentuează originalitatea* exprimării fiecărui vorbitor)

a. ***Armonia*** rezultă din echilibrul părţilor unui text şi din folosirea unor cuvinte ce conferă muzicalitate comunicării. Când este recunoscută ca **eufonie,** implică evitarea *cacofoniei* şi/sau prezenţa unui anumit ritm al frazei.

b. ***Concizia*** reprezintă aptitudinea locutorului de a exprima idei esenţiale în cât mai puţine cuvinte. I se opune *poliloghia* (comunicarea difuză, ambiguă).

c. ***Finețea*** rezultă din subtilitatea vorbitorului în exprimarea ideilor, aluziile fine solicitând atenţia şi abilitatea colocutorului.

d. ***Naturaleţea*** este un efect imediat al exprimării firești, când emiţătorul stăpâneşte resursele limbii şi fixează cu exactitate scopul comunicării sale. Opuse naturaleţii sunt *afectarea* (folosirea deliberată a unor cuvinte/construcţii surprinzătoare) şi *emfaza* (apare în stilul bombastic, declamator, constând în folosirea unor cuvinte preţioase, persuasive).

e. ***Oralitatea*** se impune prin mărci ale limbii vorbite, existente într-un text pentru a sugera autenticitatea, culoarea locală, tipologia unui personaj literar (un anumit tip uman), fluxul conştiinţei (apar, la nivel lexical, regionalisme, termeni argotici, jargonul; la nivel morfo-sintactic, structuri enunţiative şi exclamative, apozitive etc.). Permite folosirea mijloacelor nonverbale (mimică, gesturi) şi a celor paraverbale (pauze, variaţii de ritm, în textul scris apar şi abrevierile, schemele grafice). Spontaneitatea creează inovaţii, dar excelează în stereotipii, clişee, erori de exprimare.

f. ***Secvenţialitatea*** se prezintă ca o construcţie sintactică simplă, în care autocorectarea se face prin reluarea unor sintagme şi reformularea enunţului.

Alte calităţi se diferenţiază în raport cu natura comunicării sau diversitatea stilurilor funcţionale (**demnitatea, eleganţa, energia, ironia, retorismul, sarcasmul, simplitatea etc.**).

Scanned with OKEN Scanner

3. Situaţia de comunicare

Situaţia de comunicare implică şase componente: **emiţătorul**, **codul**, **mesajul**, **contextul**, **canalul**, **receptorul**.

În raport cu aceste elemente, Roman Jakobson a stabilit şase funcţii ale comunicării:

a. funcţia referenţială (denotativă/informativă) este orientată asupra *contextului*, asupra **referentului extralingvistic** (realitatea obiectivă) despre care se discută;

b. funcţia emotivă (expresivă/interjecţională) implică *emiţătorul*, exprimând atitudinea vorbitorului faţă de conţinutul enunţului, la nivel fonematic, lexico-semantic, morfematic şi sintactic;

c. funcţia conativă (persuasivă/retorică) vizează *receptorul* (destinatarul); se identifică în adresarea la persoana a II-a, frecvenţa vocativului, a verbelor la imperativ, folosirea interogaţiei retorice etc.;

d. funcţia fatică asigură menţinerea contactului dintre emiţător (locutor) şi receptor (colocutor), verifică dacă mai funcţionează *canalul* fizic al transmiterii mesajului („Vezi, tu!"; „Alo! mă auzi?"; „După cum ţi-am spus, ..." etc.);

e. funcţia metalingvistică este specifică textelor care transmit informaţii despre un anumit *cod* folosit în mesaj (specifică textelor ştiinţifice);

f. funcţia poetică (estetică/literară) se centrează pe *mesaj*, relevând intenţia emiţătorului de a impune *expresivitate* conţinutului transmis; este caracteristică artei literare.

4. Textul literar şi cel nonliterar

Mesajul poate fi structurat sub forma unui *text literar* sau *nonliterar*, în funcţie de scopul comunicării şi modul particular de concretizare a informaţiei transmise.

a. Textul literar particularizează *comunicarea artistică*, pentru că în el se recunoaşte originalitatea reflectării lumii înconjurătoare de către creatorul operei artistice (populare sau culte). În text se manifestă *funcţia poetică* a limbajului, prin excelenţă *reflexiv*, întrucât *expresivitatea conţinutului primează* şi nu informaţiile înmagazinate.

b. Textul nonliterar este elaborat pentru a comunica un conţinut în care acţionează; cu precădere, *funcţia referenţială*. Vizează domenii diverse, de la cele *ştiinţifice* şi *juridico-administrative* la *mass-media* audio-vizuală, concretizându-se cu ajutorul *registrelor lingvistice* (oral/scris; popular/cult; regional, colocvial, argoul şi jargonul). Indiferent de textul funcţional reprezentat în comunicare, emiţătorul *abordează obiectiv*

Scanned with OKEN Scanner

realitatea şi foloseşte *un limbaj comun, convenţional,* prin excelenţă *tranzitiv* (scopul principal este de a transmite informaţii).

Textul literar	Textul nonliterar
- caracter reflexiv	- caracter tranzitiv
- subiectivitatea emiţătorului	- obiectivitatea emiţătorului
- încălcarea intenţionată a normelor lingvistice	- respectarea normelor de redactare a textului funcţional
- limbaj expresiv, realizat cu ajutorul figurilor de stil şi al procedeelor artistice	- limbaj specializat pe domenii de activitate
- acţionează funcţia poetică	- acţionează funcţia referenţială
- modalizare afectivă maximă	- modalizare afectivă minimă

5. Registre lingvistice (stilistice ale limbii)

Registrele lingvistice sunt varietăţi ale limbii, manifestate în procesul vorbirii, determinate social şi cultural; apar şi sub denumirea de limbaje, diferenţiate lexical şi sintactic, de la un vorbitor la altul sau pe grupe de interlocutori.

a. Registrul colocvial (familiar, al conversaţiei uzuale) are o funcţie comunicativă, limitându-se la relaţii neoficiale, particulare, intime (cercul colegilor de serviciu, la spectacol, într-un compartiment de tren, într-un grup de prieteni sau în cercul familiei, al rudelor).

Se identifică prin următoarele caracteristici:

- poliglosia (adaptarea exprimării la mediul social şi cultural al interlocutorilor);
- se dezvoltă spontan;
- degajarea în exprimare (fără constrângeri lingvistice);
- ponderea cuvintelor cumulative („Ce lucruri interesante ai mai făcut?");
- aproximări („S-a cam speriat.")
- ticuri verbale („Şi deci, cum am spus,..."; „Mă rog, o să vină el.");
- forme neliterare ale cuvintelor;
- repetiţii;
- clişee lingvistice;
- locuţiuni;
- diminutive, augmentative;
- superlative populare;
- formule de adresare („băi", „măi", „bade", „neică", „dom'le"); vocative, imperative;
- propoziţii exclamative şi interogative;
- expresii peiorative;
- supranume (porecle);

Scanned with OKEN Scanner

- elemente paraverbale (debitul verbal, pauza, prelungirea unor sunete, timbrul vocal etc.).

b. Registrul popular (limbajul popular) particularizează mesajul oral, remarcându-se prin:
- folosirea termenilor concreți;
- registru funcțional redus: stilul colocvial, limbajul solemn (al creațiilor folclorice), limbajul tehnic (al ocupațiilor și al meșteșugurilor tradiționale);
- redundanță;
- accidente fonetice;
- locuțiuni și expresii populare;
- sintaxa afectivă (interjecții, diminutive, augmentative, paralelismul sintactic, propoziții exclamative, dativul etic, vocativul etc.);
- polisemie bogată;
- elemente peiorative (insulte, imprecații, termeni obsceni).

c. Registrul oral diferențiază, pe coordonata lexicală, *limbajul popular originar* (rural) de *oralitatea citadină*, dar se recunoaște prin aceleași particularități ale vorbirii:
- efecte sonore în realizarea enunțului;
- diminutive sau augmentative;
- derivare spontană („L-a citit și răscitit.");
- forme pronominale sau verbale scurte („Casa-i pe deal.", „Că-l folosește");
- vocativ diversificat (Ileano!, Ileană!);
- folosirea articolului posesiv „a" invariabil („A găsit niște cărți a copiilor.");
- articolul hotărât proclitic pentru substantive de gen feminin (*lui* mama, lui Irina);
- dativul etic („Mi ți-l ducea cu vorba.");
- formule de adresare;
- superlativ perifrastic („Straşnic de bun!");
- verbe la prezent, trecut și viitor nediferențiate (nu acționează concordanța timpurilor gramaticale);
- forme verbale echivalente modului imperativ („Să vii repede!");
- „și" adverbial (cumulativ, iterativ);
- interjecții;
- locuțiuni;
- expresii echivalente negației („mare lucrul!", „ba bine că nu!", „pe naiba!");
- acorduri forțate (haină kakie);
- coordonarea sintactică;
- propoziții incidente;
- propoziții eliptice de predicat;
- tautologia;
- repetiția;
- anacolutul;
- dezacorduri (subiect – predicat);
- paralelism sintactic;
- propoziții exclamative și interogative;
- elemente paraverbale;

Scanned with OKEN Scanner

- *oralitatea cultă* se remarcă prin frecvența formulelor de adresare, exclamații, interogații, repetiții emfatice, enumerații retorice, elipse, suspensii (în discursul oratoric).

d. Registrul cult (scris) implică:
- respectarea normelor limbii literare (fonetic, morfologic, sintactic);
- păstrarea integrității fonetice a cuvintelor;
- vocabular bogat, nuanțat;
- prezența termenilor abstracți, specializați, neologici;
- evitarea repetițiilor;
- elemente afective puține și controlate;
- sintaxă complexă;
- procedee retorice ale discursului etc.

e. Registrul arhaic vizează opțiunea vorbitorului în a folosi particularități ale limbii române vechi:
- cuvinte de origine slavă;
- arhaisme fonetice („pre") și lexicale („logofăt");
- folosirea vocalei „u" („serviciu", „Mateiu") în poziție finală (sub influența transcrierii kirilice a unor cuvinte);
- formele verbale de perfect simplu și mai-mult-ca-perfect, plural, fără sufixul „ră" („Noi luptasem..");
- sintaxă greoaie (latină);
- pluralul majestății;
- forme de plural pentru pronume invariabile/articularea acestora („carii", „carele" pentru pronumele relativ 'care') etc.

f. Registrul regional apare în vorbirea dintr-o anumită zonă a țării, caracterizat fiind, printre altele, de:
- forme fonetice neliterare („ieștia" - 'aceștia'; „deșe" - 'degete');
- lexic („curechi" - 'varză'; „lubeniță" - 'pepene verde');
- forme ale verbelor auxiliare („o venit", „oi vedea");
- perfectul simplu (predilect în Oltenia);
- forma pronominală „dânsul"/„dânsa", cu valoare afectivă în Moldova.

g. Argoul este un limbaj codificat, înțeles numai de cei care îl folosesc (grupuri sociale: elevi, studenți, delincvenți etc.). Se remarcă prin:
- permanenta schimbare a fondului lexical;
- fonetica și morfosintaxa repetă caracteristicile limbajului popular;
- folosirea cu sensuri schimbate a unor cuvinte din lexicul comun („cobzar" – 'informator'; „mititica" – 'închisoare'; „curcan" – 'polițist'; „mate" - 'matematică' ; „diriga" - 'diriginta' etc.).

h. Jargonul se prezintă ca variantă a limbii naționale, delimitată după criterii sociale și culturale sau profesionale. Constă în folosirea excesivă a unor cuvinte străine (neogrecești, franțuzești, englezești), cu intenția emițătorului de a epata, ceea ce implică prețiozitate lingvistică.

Vorbitorii tineri utilizează frecvent elemente de jargon („bye-bye", „merci", „full", „cool" etc.).

Scanned with OKEN Scanner

6. Stiluri funcţionale

Stilurile funcţionale aparţin nivelului stilurilor colective, presupunând constituirea unor mesaje specializate, în funcţie de tipurile de cunoaştere şi de comunicare ale domeniilor de activitate umană.

a. Stilul ştiinţific este caracteristic textelor ştiinţifice, orientate spre comunicarea cunoaşterii, având un referent extralingvistic şi respectând normele limbii literare.

Mesajul este obiectiv, tranzitiv, modalizare afectivă minimă/zero. Textul se structurează cu ajutorul conectorilor interfrazici (conjuncţii şi locuţiuni conjuncţionale), cu rol expozitiv sau argumentativ.

Lexicul specializat apare în enunţuri descriptive şi explicative, sintaxa este dominată de grupul nominal sau de simboluri matematice, fizice etc., adeseori vizualizate.

Apelează la stereotipia construcţiilor sintactice, neologisme proprii domeniului ştiinţific abordat (referent extralingvistic), axându-se pe sensurile denotative ale semnelor lingvistice, pentru a elimina ambiguitatea, echivocul.

Respectă calităţile generale ale stilului: *claritatea, concizia, proprietatea.*

Comunicarea, adeseori, este dublată de mijloace extralingvistice (hărţi, mape tematice, planşe, scheme, tabele, proiecţii film etc.).

Exemplu:

„Notaţia z = (a,b), introdusă pentru numerele complexe, nu este prea comodă în calculele cu numere complexe. De aceea, de obicei, se foloseşte o altă scriere a numerelor complexe. Convenim să notăm numărul complex (0, 1) prin i. Atunci, după regulile de adunare şi înmulţire a numerelor complexe, avem: (a,b) = (a,0) + (0,b) = (a,0) + (b,0)(0,1)..." (C. Năstăsescu ş.a., ***Matematică. Manual pentru clasa a X-a***, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 2001)

b. Stilul religios (conf. Dumitru Irimia) apare în textele religioase orale (textul liturgic şi al rugăciunii „de esenţă orală") şi scrise (cărţile sacre), definind universul cunoaşterii şi al comunicării fiinţei umane cu divinitatea.

Lexicul se orientează spre *registrul arhaic* al vocabularului, limitat, spre termeni şi *formule fixe, împrumutate din slava veche, fiind conservator şi solemn.*

Textul religios se structurează pe modele sintactice inflexibile, sustrase evoluţiei limbii, personalizând spaţiul şi timpul sacru, dominat de predicaţii encomiastice, pentru a converti omul la transcendenţă.

Scanned with OKEN Scanner

Exemplu:

„Dumnezeule Prea Sfinte, Ființă Prea Înaltă și nemărginită, Creatorul cerului, al pământului și al tuturor făpturilor văzute și nevăzute; Doamne, Izvorule al înțelepciunii luminătoare de suflete, ascultă rugăciunile noastre pe care le facem înaintea Ta, cu umilință. Întărește, sprijinește și păzește, Dumnezeule cu Darul Tău, pe părinții noștri trupești duhovnicești, pe îngrijitorii noștri, carele se ostenesc pentru îngrijirea, înțelepțirea și luminarea noastră. [...]"

(***Rugăciunea școlarilor***, în ***Carte de rugăciuni***, Editura „Bunavestire", Bacău, 1995)

c. Stilul juridico-administrativ/oficial definește textul de utilitate administrativă, diplomatică, economică, socială, constituit din enunțuri cu formă impersonală și conținut normativ (*adeverința, cartea poștală, cartea de vizită, certificate,* ***Constituția****, documente administrative, documente juridice, invitația, telegrama, procesul-verbal, regulamente, scrisoarea, texte de legi* ș.a.).

Operează cu lexic restrâns, specializat, standardizat, formule și clișee sintactice fixe (formule de adresare, introductive, argumentative, de încheiere, având statut de obligativitate în procesul producerii textului).

Respectă normele limbii literare, remarcându-se prin calități generale și particulare ale stilului: *claritatea, proprietatea, accesibilitatea, actualitatea, precizia, concizia, exprimarea lacunară.*

Exemplu:

Cap. I Înscrierea la facultate și documentele studentului

Art. 1 *Înmatricularea în anul I se face de către rector, la cererea studentului declarat* ***admis*** *la concursul de admitere, sub număr (cod) unic, valabil pe întreaga perioadă de școlarizare în facultatea pentru care a susținut concurs.*

Art. 2 *La înscrierea în anul I de studii, se alcătuiește dosarul studentului, care va cuprinde:*

- *cererea-tip de înscriere pentru anul I de studii;*
- *diploma de bacalaureat (echivalenta), în original;*
- *certificatul de naștere, în copie legalizată;*
- *acte care atestă schimbarea numelui, copie legalizată;*
- *adeverință medicală.*

În perioada școlarizării, dosarul studentului se completează cu:

- *cererile de înscriere în fiecare an universitar;*
- *actele necesare pentru obținerea bursei, conform legislației în vigoare;*
- *cererile pentru disciplinele opționale;*
- *actele care certifică studiile efectuate în alte universități din țară și străinătate și rezultatele obținute.*

(Regulamentul privind activitatea profesională a studenților)

Scanned with OKEN Scanner

d. Stilul publicistic este dominat de funcțiile informativă, persuasivă (de convingere) și/sau conativă (mesajul se structurează într-o manieră care să determine o reacție a destinatarului). Particularizează textul publicistic (scris/audio/audio-vizual), în general, mijloacele de comunicare în masă.

Lexicul valorifică toate registrele limbii, în funcție de tema, natura mesajului și a publicului vizat.

Conținuturile sunt scurte, cu formulări concise sau detaliate, în raport cu tipul de text publicistic (*afișul, catalogul de expoziție, cronica sportivă, cinematografică, de teatru, editorialul, grupajul de știri, interviul, reclama, relatarea, reportajul, spotul publicitar, tableta, textul promoțional etc.*).

Apar procedee persuasive diferențiate, de la clișee, exclamații, ilustrații, titluri, până la interogații, monologul adresat, substituiri, caractere grafice variate ș.a.

Textul se structurează în enunțuri obiective și/sau subiective, tranzitive și/sau reflexive, îmbinând relatarea neutră și cea afectivă, dominată de figuri/procedee ale stilului beletristic.

Exemplu:

*Raymond Carver – **Despre ce vorbim când vorbim despre iubire.** Sunt înnebunit după povestirile lui Raymond Carver. Sunt la fel de reale precum magazinele care fac reduceri, ceasurile de pontaj, căsătoriile nefericite. Bărbații șifonați, femeile neîngrijite care-i populează povestirile o să vă sfâșie inima. (Stanley Elkin)*

*Julio Cortázar – **Manuscris găsit într-un buzunar și alte povestiri.** Citisem prima carte de povestiri a lui Cortázar și de la cea dintâi pagină mi-am dat seama că era un scriitor cum mi-aș fi dorit și eu să devin. Mă gândesc la el cu bucuria imensă că a existat și cu gratitudinea că ne-a lăsat o operă la fel de frumoasă și indestructibilă ca și amintirea lui. (Gabriel García Márquez)*

e. Stilul beletristic (artistic) apare în textele literar-artistice, dominate de funcția poetică a limbii, care marchează mesajul – în structura lui verbală – cu un grad maxim de autonomie. Cunoașterea și comunicarea sunt personalizate, subiective, concretizate în enunțuri dominate de reflexivitate.

Semnul lingvistic (cuvântul) nu mai trimite la un referent extraverbal; el devine semn poetic (centrat pe sensul conotativ), ce definește universul estetic al cunoașterii și al comunicării artistice, operând cu reguli specifice, privite ca devieri stilistice chiar de la norma individuală și/sau internă.

Expresivitatea textului este determinată de valorificarea tuturor nivelurilor limbii (*fonematic, lexical, morfematic, sintactic, stilistic*) și de varietatea limbajelor formale și informale (*academic, argotic, colocvial, literar, popular* etc.).

Prezența figurilor stilistice și poetice impune *sugestia, ambiguitatea*, o anume încifrare a mesajului, venită dintr-o disponibilitate ludică a eului-creator, din convenția emițător/receptor.

Scanned with OKEN Scanner

Calităţile particulare ale stilului se orientează spre: *cursivitate, eufonie, finețe, ironie, naturalețe, retorism, simetrie, variație, umor* ş.a., în funcţie de categoria genului şi/sau a speciilor literare cărora se încadrează textul artistic.

Exemplu:

„Ce bine că eşti, ce mirare că sunt!/Două cântece diferite, lovindu-se, amestecându-se,/două culori ce nu s-au văzut niciodată,/una foarte de jos, întoarsă spre pământ,/una foarte de sus, aproape ruptă/în înfrigurata, neasemuita luptă/a minunii că eşti, a-ntâmplării că sunt." (Nichita Stănescu, ***Cântec***)

f. Texte funcţionale

Procesul-verbal

Proces-verbal,

Încheiat astăzi, 7 septembrie 2010, în cadrul şedinţei de lucru a Cercului de teatru „Karma", la care participă elevii membri, coordonatorul acestuia şi criticul literar Ioan Holban, directorul Teatrului pentru Copii şi Tineret „Luceafărul" din Iaşi.

Pe ordinea de zi a şedinţei există următoarele obiective:

1. Analiza activităţii trupei de teatru, pe anul şcolar 2009-2010;
2. Premierea membrilor merituoşi;
3. Prezentarea ***Proiectului de activitate*** pentru anul şcolar 2010-2011.

1. Doamna profesoară, coordonator al cercului, prezintă performanţele trupei „Karma" în anul şcolar recent încheiat, precizând că este loc şi de mai bine.

2. Domnul Ioan Holban, invitat de onoare al cercului, felicită elevii pentru prestaţia lor la Festivalul Naţional „Hai la teatru!", desfăşurat în luna martie, anul curent, considerând că numai o muncă susţinută şi cu pasiune poate să asigure afirmarea naţională şi internaţională a unei trupe de teatru. Oferă premiile „Thalia" unui număr de trei elevi: Vlad Grigorescu, Georgiana Jianu şi Alina Petrache.

3. Şeful trupei de teatru supune atenţiei celor prezenţi ***Proiectul de activitate*** pentru anul şcolar 2010-2011, pe care îl oferă spre consultare tuturor membrilor prezenţi. Proiectul va fi dezbătut săptămâna viitoare, pe 16 septembrie, ora 10.00, în cabinetul de limba şi literatura română, când se va stabili şi repertoriul spectacolelor următoare, în funcţie de opţiunile elevilor.

Pentru care s-a încheiat prezentul proces-verbal.

Membri, ...

A consemnat,

Scanned with OKEN Scanner

Cererea

Domnule Director,

Subsemnatul, George/Georgiana Luca, elev în clasa a XII-a, la Colegiul Național, domiciliat în municipiul Iași, str. ..., nr. ..., bloc. ...., et. ..., ap. ..., vă rog să binevoiți a-mi aproba eliberarea unui permis de lectură la Sala „Documentare" a Bibliotecii Universitare „Mihai Eminescu".

Permisul îmi este necesar pentru a consulta un manuscris recent descoperit, purtând semnătura lui Mihail Sadoveanu, despre care voi prezenta o lucrare la Sesiunea Națională de Comunicări Științifice a Elevilor, de la Timișoara.

Iași, 23.09.2010 George/Georgiana Luca

Domnului Director al Bibliotecii Universitare „Mihai Eminescu", Iași

Scanned with OKEN Scanner

g. Textul argumentativ

Exprimarea unui punct de vedere personal presupune respectarea unor reguli de redactare a **discursului argumentativ**, care implică anumite momente:

- **premisa/ipoteza** (formularea unei idei esențiale despre problematica abordată în textul-suport);
- dezvoltarea a **două argumente pro și/sau contra**, care să susțină ipoteza enunțată anterior, astfel încât să convingă receptorul asupra judecăților de valoare avansate;
- **concluzia** sintetizează părerea personală despre tema/problematica abordată, accentuând latura originală a viziunii celui care și-a exprimat opinia.

Orice formulare a opiniei personale structurează un text cu ajutorul unor **instrumente lingvistice**, diferențiate pe momentele discursului:

- pentru premisă/ipoteză, exprimarea unei aprecieri:
  verbe de opinie (*a crede, a considera, a presupune ș.a.*, folosite la persoana I), adverbe/locuțiuni adverbiale, indici ai subiectivității evaluative (*probabil, posibil, desigur, fără îndoială, cu siguranță* etc.);
- pentru argumentarea propriu-zisă:
  conjuncții/locuțiuni conjuncționale cu rol argumentativ (*deoarece, din cauză că, încât, ca să*), conectori argumentativi (*în primul rând, în plus, de fapt, oricum, în ceea ce privește, în realitate* ș.a.);
- pentru concluzie:
  conjuncții/locuțiuni conjuncționale utilizate pentru exprimarea raporturilor de tip concluziv, final (*deci, așadar, în concluzie*), conectori argumentativi (*prin urmare, dat fiind faptul*).

Afirmația lui I. L. Caragiale, potrivit căreia *„Un om nu trebuie să încerce decât ce poate face."* mi se pare nuanțat ironică și restrictivă, relevând – în fond – mentalitatea clasică a dramaturgului, care proclamă moralitatea și rațiunea, echilibrul și pragmatismul. **[premisa]**

Din punctul meu de vedere, cred că lumea contemporană s-ar conduce mai degrabă după dictonul „Omul este măsura tuturor lucrurilor.", pentru că stă în firea umană să-și depășească limita, altfel nu s-ar deosebi prin nimic de celelalte specii ale regnului animal. **[ipoteza]**

În primul rând, consider că nu se poate vorbi despre civilizație, despre progres dacă ne oprim la ceea ce știm că putem face, deoarece un fapt concretizat este un moment trecut și a ne raporta mereu la trecut atrage după sine stagnarea și chiar regresul; nu am asista decât la recurența unor tipare, îmbrăcate în alte forme, care induc impresia noului. Fără îndoială că există domenii de activitate practică în care se cere o

Scanned with OKEN Scanner

specializare deosebită, siguranță în finalizarea unor proiecte (construcțiile arhitecturale); orice imperfecțiune ar duce la distrugerea edificiului sau la tragedii umane (prăbușirea unui bloc de locuințe, a unui stadion etc.); în acest caz, este bine să ne limităm la ceea ce putem face. **[prima argumentare]**

Pe de altă parte, spiritul uman sondează temerar și visător noi orizonturi ale cunoașterii (științifice și artistice), chiar dacă are conștiința supralicitării realului și, uneori, a efortului sisific, căci însăși încercarea depășirii propriei limite este o victorie în sine, asigurând mobilitatea perpetuă a ființei și – prin aceasta – rostuirea existenței. „Prin suferință, spre astre!" erau convinși latinii, stăpâniți de ideea că nu poți atinge perfecțiunea fără a lupta cu rutina, cu vetustul. Să ne gândim numai la astronautică și microprocesoare: ar fi fost posibile dacă omul s-ar fi închis în carapacea propriei putințe? Cu siguranță că am fi rămas în epoca medievală, sub semnul misticismului, extaziați în fața miracolelor astronomice. **[a doua argumentare]**

Prin urmare, dictonul lui I. L. Caragiale se pliază pe o anumită subiectivitate a scriitorului, indignat de atitudinea unor compatrioți, iar – în unele privințe – atestă latura pragmatică a ființei umane. Raportat la epoca noastră, a lui *homo ciberneticus*, aserțiunea scriitorului nu mai are fundament real, întrucât ne aflăm pe coordonata progresului tehnologic ireversibil, datorat tocmai eforturilor omului de a-și depăși limitele, de a cunoaște universul și – presupun – de a demitiza tabuurile. **[concluzia]**

7. Stilul direct, stilul indirect, stilul indirect liber (vorbirea directă, indirectă, indirectă liberă)

„Vorbirea directă și vorbirea indirectă reprezintă modalități discursive prin care un locutor exprimă propriul discurs, respectiv redă discursul său sau al altui locutor, formulat într-un moment diferit al comunicării. Redarea discursului se realizează prin reproducere sau prin relatare." (***Gramatica limbii române. II. Enunțul***, Editura Academiei)

Se dezvoltă astfel două componente: „discursul cadru (citant)" și „discursul inserat (citat)".

a. Stilul direct

Stilul direct (vorbirea directă) „este reproducerea unei comunicări introduse printr-unul sau mai multe cuvinte de declarație, fără a fi subordonat gramatical acestora."(***Gramatica Academiei***, vol. II, ediția 1966)

Scanned with OKEN Scanner

În categoria *verba dicendi* intră şi locuţiunile verbale, în aceeaşi măsură putând fi folosite substantive sau expresii care îndeplinesc rolul verbelor.

Exemplu:

„De la o vreme, văzând bietul popă că s-a pus în cârd cu nebunii, începe s-o întoarcă la şurub:

- Mă aşteaptă nişte fii de duhovnicie, dragii mei, şi trebuie să mă duc mort-copt, căci acesta ni-i plugul."

(Ion Creangă, ***Amintiri din copilărie***, cap. *III*)

Dintre „cuvintele de declaraţie" cel mai des folosite sunt următoarele: *a afirma, a aproba, a confirma, a considera, a declara, a exprima, a interveni, a întreba, a mărturisi, a porunci, a presupune, a pretinde, a răspunde, a spune, a striga, a transmite, a zice.*

Acestea pot preceda comunicarea reprodusă (1); apar intercalate în mijlocul discursului (2) ori îl succedă (3); alteori, verbele de declaraţie lipsesc (4).

Exemple:

(1) „La acestea, dl. Bumbeş a avut curajul să răspunză:

– Ie... Că-z asta nu-i greu lucru de ales!... Să am iertare, nu trebuie să se supere dl. prefect şi să fie gorb, mă rog frumos... Facem apoi la fracţiune o mică rectificaţiune...

Şi, scoţând catalogul:

–... Păunescu Ioaniţiu, media 9 şi fracţiunea 99 şi jumătate; apoi Artur Ionescu, mă rog frumos, media 9 şi fracţiunea 99 şi trei firtale... No! vezi numa!"

(I. L. Caragiale, ***Premiul întâi***)

(2) „– Bine, voinice, zise împăratul, uitându-se la dânşii cam acru oarecum; a veni ea şi vremea aceea..."

(Ion Creangă, ***Povestea lui Harap-Alb***)

(3) „– Nu poate fi trezit? auzi glasul lui Albini. Cu vreo injecţie de cofeină? adăugă în şoaptă.

– Există întotdeauna riscul, începu doctorul Petrescu."

(Mircea Eliade, ***Dayan***)

(4) „Când figura amicului Costică s-a-ntrupat întreagă în imaginaţia lor, toţi zâmbesc cu dragoste, şi unul după altul:

– Ei! aş!

– Parol?

– Ce! eşti copil!?"

(I.L. Caragiale, ***Cam târziu***)

Scanned with OKEN Scanner

Stilul direct (vorbirea directă) implică:
- un discurs cadru, structurând verbele zicerii şi un discurs inserat (replica unei persoane);
- o anumită intonaţie;
- prezenţa propoziţiilor exclamative, interogative;
- intercalarea subordonatelor în regente sau a construcţiilor incidente;
- elipse;
- folosirea interjecţiilor;
- locuţiuni şi construcţii specifice oralităţii stilului;
- demarcarea textului cu semne specifice (două puncte, linia de dialog, virgula – cu multiple funcţii morfo-sintactice –, apostroful, ghilimelele, punctele de suspensie).

b. Stilul indirect

Stilul indirect (vorbirea indirectă) „reproduce comunicarea cuiva subordonând-o unui cuvânt de declaraţie."(***Gramatica Academiei***, vol. II, ediţia 1966)

Discursul personajului este inserat naraţiunii propriu-zise cu ajutorul conectorilor interfrazici, comunicarea fiind transmisă de către un povestitor, care operează **o serie de modificări**:
- elimină linia de dialog, apostroful, ghilimelele, punctele de suspensie;
- suprimă interjecţiile şi elementele nominale în vocativ;
- transformă propoziţiile enunţiative exclamative, imperative în enunţiative propriu-zise, unele propoziţii principale devenind secundare, introduse prin conjuncţiile „să", „că", „dacă" etc.;
- foloseşte verbe şi pronume la persoana a III-a; persoana I devine persoana a III-a, iar persoana a II-a se transformă în persoana I (*Zice: – Apropie-te!/Zice să mă apropii.*) sau a III-a (*L-am atenţionat: – Pierzi trenul, dacă nu te grăbeşti./L-am atenţionat că pierde trenul, dacă nu se grăbeşte.*);
- verbele de la modul imperativ trec la conjunctiv;
- adverbele exclamative „cât!", „cel" sunt înlocuite de construcţii ale gradului superlativ absolut („foarte");
- modifică persoanele adjectivelor posesive: persoana I cu persoana a III-a, persoana a II-a cu persoana I sau a III-a (*Mi-a spus: – Am uitat manualul tău./Mi-a spus că a uitat manualul meu;*
I-a spus: – Am uitat manualul tău./I-a spus că a uitat manualul său);
- transformă adverbele şi pronumele de apropiere în pronume şi adverbe de depărtare („în funcţie de situaţia în timp şi spaţiu a povestitorului şi a persoanei la care se referă comunicarea reprodusă" – conf. ***Gramatica Academiei***, ed. cit.);
- păstrează cât mai multe cuvinte din comunicarea personajului.

Scanned with OKEN Scanner

Exemplu:

Stil direct

„– Parcă v-a ieşit un sfânt din gură, luminate împărate, zise atunci Flămânzilă, că ne ghiorăiesc maţele de foame.

– Poate ne-ţi da şi ceva udeală, măria-ta, zise Setilă, că ni sfârâie gâtlejul de sete.

– Ia lăsaţi, măi, zise Ochilă, clipocind mereu din gene, că luminarea-sa ştie ce ne trebuie.

– Aşa cred şi eu, zise Păsărilă, doar, de-a puterea hi, am căzut la casă împărătească, şi nu vă temeţi, că are înălţimea-sa atâta purtare de grijă, ca să nu fim chinuiţi cu frig, cu foame şi cu sete."

(Ion Creangă, ***Povestea lui Harap-Alb***)

Stil indirect

Apreciind intervenţia împăratului, Flămânzilă confirmă faptul că le este foame, iar Setilă speră să li se dea şi ceva băutură, pentru că le sfârâie gâtlejul de sete. Alăturându-li-se, Ochilă este convins de faptul că Luminăţia-Sa ştie de ce au ei nevoie şi nu trebuie insistat, idee accentuată de Păsărilă, care atrage atenţia celorlalţi să nu se teamă, întrucât împăratul va avea grijă să nu le fie nici frig, nici foame, nici sete.

c. Stilul indirect liber

Stilul indirect liber (vorbirea indirectă liberă) „constă în redarea comunicării cuiva în vorbirea indirectă fără a o face însă dependentă de un verb de declaraţie, fără a o introduce printr-o conjuncţie şi, când e cazul, păstrându-i intonaţia caracteristică (interogativă sau exclamativă)." (***Gramatica Academiei***, vol. II, ed. cit.)

Este specific literaturii artistice „pentru redarea gândurilor cuiva mai ales în monologuri interioare şi, în general, pentru a evita lipsa de afectivitate a vorbirii indirecte şi abuzul de dialoguri." (***ibidem***)

Stilul indirect liber (vorbirea indirectă liberă) se defineşte prin:

- independenţa sintactică faţă de *verba dicendi*;
- nu este introdus prin niciun conector;
- implică anumite elementele de oralitate, fără funcţii sintactice („desigur", „cu orice preţ", „fără discuţii" ş.a.);
- manifestă tendinţa de actualizare a enunţării prin folosirea adverbelor „aici", „acum"/a formelor pronominale „ăsta", „asta";
- prezintă intonaţii proprii enunţurilor interogative, imperative, exclamative.

Scanned with OKEN Scanner

Exemple:

„Şezu cât şezu aşa, meditând un discurs bine simţit pentru a convinge pe chivuţe că nişte femei muncitoare pot câştiga o avere într-un chip onorabil, fără să caute a ruina pe un om, de la casa căruia au câştigat totdeauna o bucăţică de pâne... Ar fi păcat! Şi la urmă, el a dat de ştire: biletele sunt anulate; dar zece, cincisprezece la sută, da! O avere necalculabilă, care le pică din cer: bogate, independente şi... oneste şcl. ...”

(I. L. Caragiale, ***Două loturi***)

„Lipsind atâta vreme din pridvor, Ilinca se nelinişti cea dintâi de tatăl ei şi ieşi după el cu un sac în cap. Când îl văzu cu sapa în mână şi ud de sus până jos, începu să strige la el să se întoarcă numaidecât în casă, nu-şi dădea seama că putea să răcească şi să moară?”

(Marin Preda, ***Moromeţii***, vol. I)

Scanned with OKEN Scanner

Textul literar
Posibile interpretări ale subiectelor de la proba scrisă

I. Prezintă trăsăturile *prozei romantice*, **prin referire la o operă literară studiată.**

Mihai Eminescu, ***Sărmanul Dionis***

1) Estetica romantică
2) Încadrarea textului într-un tipar narativ
3) Identificarea şi comentarea a cel puţin două teme şi motive romantice din textul studiat
4) Natura conflictului epic
5) Construcţia personajului principal
6) Tehnici narative specifice *romantismului*
7) Originalitatea stilului

1) Estetica romantică (vezi capitolul ***Curente literare***, subcap. II, p. 255)
a. Definiţia *romantismului*
b. Enunţarea temelor
c. Specificarea elementelor de poetică narativă:
- **ambiguizarea planurilor epice prin simultaneitatea realului cu imaginarul şi fantasticul**;
- **situaţii limită**;
- **răsturnări de situaţii**;
- **hibridizarea genurilor – inserţia liricului şi a dramaticului**;
- **personajul de excepţie, contradictoriu, dedublat**;
- **monologul adresat şi interior**;
- **finalul deschis**.

d. Particularizarea epicului în romantismul românesc, prin precizarea orientării creaţiilor spre naraţiunea *folclorică*, *metafizică* şi *istorică*, prin formule specifice („intervertirea cronologică", „povestea în poveste", „romanul epistolar").

2) Încadrarea textului într-un tipar narativ

Nuvelă fantastică (asupra speciei literare G. Călinescu manifesta serioase reţineri: „***Sărmanul Dionis*** nu are nici măcar cât ***Geniu pustiu*** structura nuvelei, ci e o adevărată poemă. Pentru a fi o nuvelă fantastică în felul celor ale lui Poe sau Hoffmann, ar trebui să aibă un cifru care să se dezlege până în fine. Dar ea n-are arcane, ci rămâne enigmă de la

Scanned with OKEN Scanner

început până la sfârşit. " – ***Opera lui Eminescu***), textul eminescian poate fi încadrat modelului „poveste în poveste", cu trei trepte distincte:

a. *experimentul oniric* (aflat în transă romantică, indusă de lectura cărţii de astrologie, Dionis se transpune în călugărul Dan);

b. *iniţierea cabalistico-magică* (sub înrâurirea astrologului Ruben, Dan stăpâneşte timpul şi spaţiul);

c. *farsa tragică* (Dionis are proiecţia propriei morţi, percepţie a subconştientului ce creează visul-coşmar; sub efectul „agentului alchimic", eroul nu poate delimita visul de realitate).

3) Identificarea şi comentarea a cel puţin două teme şi motive romantice în textul studiat

Supratema visul structurează textul din perspectiva:

a. *mito-folclorică* (motive literare: umbra – archaeus, cartea magică, iniţierea cabalistică, pactul mefistofelic, călătoria cosmică, fericirea adamică, prăbuşirea luciferică, demonul, corpul astral, îngerul, finalul fericit);

b. *filosofico-psihologică* (apriorismul timpului şi spaţiului în varianta misticismului eclectic al lui Novalis: „Drumul misterios trece însă prin interiorul nostru. În noi sau nicăieri este eternitatea, cu lumile, cu trecutul şi viitorul." – ***Fragmente***; metafizica archaeus-ului implică metempsihoza, trăirea în eternitate, „atemporalizarea timpului", „dezmărginirea spaţiului" în călătoria cosmică a călugărului Dan cu Maria; viaţa e vis al Nefiinţei, halucinaţiile, drama ontologică a eului aflat între două patimi: *metafizico-demiurgică* – extazul mistic – şi *iubirea absolută*).

4) Natura conflictului epic

a. Conflictul interior este generat de *complexele* tânărului Dionis:

- obârşia paternă incertă;
- mizeria vieţii materiale;
- singurătatea iremediabilă;
- imposibilitatea realizării iubirii absolute.

b. Conflictul exterior apare între *aspiraţia la cunoaşterea absolută* şi *concretizarea metafizică a idealului romantic* (numai în vis omul poate accede în Absolut, iubirea salvează sufletul damnat).

5) Construcţia personajului principal

Personajul eminescian este construit după un **tipar romantic** uşor de recunoscut:

- *foarte tânăr* („poate nici optsprezece ani");
- *orfan*;

Scanned with OKEN Scanner

- *profilul tras*, cu faţa „vânătă albă ca marmura în umbră", ochi migdalaţi, negri, fruntea netedă;
- *autodidact*;
- *predispus metafizicii*, atracţie pentru misticism, „ateist superstiţios";
- *însingurat* („neiubit şi neurât de cineva");
- locuieşte în mansarda unei *case degradate*;
- camera înaltă, spaţioasă, cu *grinzi pline de pânzele păianjenilor*, sute de cărţi bizantine, un pat din scânduri, ziare şi broşuri în *„neordine păgânească"*, portretul tatălui deasupra patului.

6) Tehnici narative specifice romantismului:

a. **ambiguizarea planurilor** prin alternarea „realităţii-realitate" şi a „realităţii fantasticului" produce o inversare a cronologiei, ca şi cum Dan s-ar proiecta în ipostaza lui Dionis;

b. **ezoterismul livresc**, savant, demonstraţie de laborator prin descifrarea tainei metempsihozei (cartea de astrologie a lui Dionis, cartea magică a lui Dan);

c. **fantezia dictatorială** (simultaneitatea avatarurilor: Dan/Dionis, Ruben/Riven);

d. **umorul macabru** (corpul astral are percepţia morţii biologice);

e. **liricizarea epicului** (descrieri selenare cu ajutorul procedeelor stilistice diversificate);

f. **poetica punctelor de suspensie:**
- *delimitează structural discursul narativ;*
- *potenţează transa onirică;*
- *marchează ritmurile inconştientului şi ale subconştientului;*

g. **finalul deschis**, un „post-scriptum" echivalent epilogului:
- parte a ramei iniţiale;
- problematizează substratul metafizic;
- ambiguizează receptarea mesajului artistic;
- tema *lumii ca vis* (Calderón de la Barca, ***La vida es un sueño***).

7) Originalitatea stilului

Proza românească se diversifică tematic şi narativ, din perspectiva esteticii romantice, odată cu epica lui Mihai Eminescu, ale cărei modele discursive se pliază pe coordonatele nuvelisticii universale, devansând o serie de tehnici moderne ale fantasticului pur, cristalizate ulterior de imaginarul creaţiilor lui Mircea Eliade (scriitorul însuşi declară descendenţa povestirilor sale din spaţiul metaficicului eminescian).

„Conceput din material filozofic, ***Sărmanul Dionis*** prezintă o sinteză a numeroaselor idei provenite din diverse sisteme de gândire, occidentale şi orientale, străvechi şi contemporane, ştiinţifice şi oculte. Viziunea filozofică a autorului cuprinde vaste dimensiuni în spaţiu şi timp. Totuşi, Eminescu-poetul rămâne mereu legat de viaţă, de frumuseţea sentimentelor pământeşti. Ca un adevărat kavi, sau poet-înţelept indian, Eminescu îşi armonizează meditaţia de filozof cu sensibilitatea de artist, şi la fel ca poeţii vaişnavi ai Indiei, care i-au inspirat şi pe scriitorii romantici

Scanned with OKEN Scanner

germani, ajunge la concepția că suprema fericire e iubirea." (Amita Bhose, ***Proza literară a lui Eminescu și gândirea indiană***)

II. Ilustrează conceptul operațional *basm cult*, **prin referire la o operă literară studiată.**

Basmul este o specie a genului epic popular și cult de largi dimensiuni, în care se narează întâmplări supranaturale, având ca protagoniști personaje simbolice, diferențiate în două categorii ce reprezintă Binele și Răul, concretizate în diferite forme : puternicul și slabul, harnicul și leneșul, frumosul și urâtul, istețul și prostul.

I. Structurat după **un tipar narativ specific**, basmul are **o finalitate etică**, postulând victoria Binelui asupra Răului, ceea ce implică existența unor eroi înzestrați cu atribute fizice și morale ideale, uneori, fantastice, care să contureze modele, **arhetipuri comportamentale.**

a) Ceea ce diferențiază basmul de poveste reprezintă:

- **dimensiunea abstractă a reprezentărilor Binelui și Răului;**
- **construirea prin antiteză a personajelor (protagonist și antagonist), devenite simboluri;**
- **structurarea firului epic după un tipar fix** *(situația inițială stabilă, o întâmplare ce afectează starea lucrurilor, acțiunea reparatorie cu probele eroului, diversificate în funcție de imaginația autorului, restabilirea echilibrului, răsplata protagonistului);*
- **nondeterminarea timpului și a spațiului;**
- **clișeele compoziționale (formulele inițiale, mediane, finale);**
- **dimensiunea axiologică (transmite anumite valori morale) a textului.**

b) Caracterul tradițional se impune prin:

- **statutul (real/imaginar) al personajelor**: împărat/crai, prinți, zmei, fete de împărat, sfinți, Muma Pădurii, Strâmbă-Lemne, Statu-Palmă-Barbă-Cot, Sfarmă-Piatră, Făt-Frumos etc.;
- **funcția inițiatică** a drumului;
- **mijlocirea** unor ființe și obiecte magice;
- ponderea **probelor**, care respectă formula clasică a numărului 3 și a multiplilor acestuia;
- **gruparea antagonică a personajelor**, conform conceptelor fundamentale Bine/Rău;
- **descrierea schematizată** a tărâmului celălalt;

Scanned with OKEN Scanner

- **împletirea fantasticului cu realul**;
- **prezența naratorului omniscient** (aflat într-un dialog implicit cu receptorul).

Structura tradițională a basmului fixează *elemente reale și fantastice* într-o țesătură compozițională diversificată de la un text la altul, de la o variantă a operei la alta.

Pentru că textul aparține epicii populare, **oralitatea stilului** se definește ca o trăsătură esențială a basmului, care constă în:

- structurarea timpului narativ **pe concentrarea etapelor** nesemnificative și **extensia** unor episoade numai în momentele referitoare la protagonist, ceea ce imprimă textului un anumit ritm al desfășurării evenimentelor;
- **sugestia timpului și a spațiului prin repetiție** („și merse, și merse", „și se luptară și se luptară");
- **sintaxa zicerii:** intercalează *propoziții incidente, conjuncții concluzive, propoziții dubitative, vorbirea indirectă legată, formule de adresare directă către receptor, dialectica planurilor apropiat/depărtat,* prin alternarea adverbelor: „atunci"/„acum"/„astăzi; „acolo"/„aici", *fonetism regional, lexic popular, forme gramaticale regionale, expresii și ziceri tipice, fraza ritmată și rimată.*

c) Dimensiunea moralizatoare a basmului implică atât *victoria Binelui asupra Răului,* cât și *conturarea unei tipologii* care pune în valoare atribute esențial-existențiale.

d) Pentru autorul anonim, *discursul narativ echivalează cu respectarea unui ritual apropiat actualizării mitului, a istoriilor fabuloase dintr-un timp nedeterminat,* care și-au pierdut funcția magică de invocare a unor forțe supranaturale și păstrează numai plăcerea zicerii ca pe o formă de copilărire a spiritului, de călătorie imaginară într-un spațiu al afectivității.

II. În raport cu basmul popular, fabulosul cult operează în tiparul tradițional cu **bucle narative** care amână, prin extensie, restabilirea echilibrului și răsplata eroului.

- ✓ **Caracterul elaborat** al textului *asociază inedit elementul autohton, tradițional cu motive universale*, pe o tramă de sorginte mitică.
- ✓ **Epicitatea este diluată** de *structuri dialogale, pauze lirice* (descrieri de natură, inserții de texte poetice – la Mihai Eminescu), *fraza rimată și ritmată* (la Ion Creangă).
- ✓ **Schematismul categorial**, aproape clasic, al personajelor dispare, *naratorul omniscient* – care verifică permanent funcționalitatea canalului și atenția receptorului – *observă particularul, detaliul de viață, surprinzându-și eroii în evoluție.* Ion Creangă se oprește asupra trăirilor interioare, analizând efectele unei anumite situații sau relații interumane, din perspectivă psihologică.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

ALGORITMUL LECTURII UNUI TEXT LITERAR

- ✓ **Bestiarul** îmbracă *forma burlescului*, atât la nivelul măştilor, cât şi în planul expresiei care *dezvoltă categoria comicului* (la Ion Creangă). *Raportul real/imaginar oscilează* între „umanizarea fantasticului" (la Ion Creangă, Ioan Slavici) şi „fantezia dictatorială" (la Mihai Eminescu).
- ✓ **Registrul stilistic** *împleteşte savant limbajul scris şi cel oral*, insistând asupra *coerenţei şi armoniei*, determinate de conştiinţa actului povestirii care particularizează discursul narativ.
- ✓ În funcţie de caracteristicile naraţiunii, **basmele pot fi :** *fantastice* (supranaturalul structurează elementele compoziţiei), *nuvelistice* (ponderea imaginilor universului real), *animaliere* (au la bază credinţe străvechi, legende totemice).
- ✓ **Tipuri de basme culte**: „*basmul-feerie* (***Sânziana şi Pepelea*** de Vasile Alecsandri), *basmul-nuvelă* (***Soacra cu trei nurori*** de Ion Creangă), *basmul-poem* (***Făt-Frumos din lacrimă*** de Mihai Eminescu), *basmul-parodie* (***Dămult, mai dă dămult*** de I.L. Caragiale), *basmul-idilă* (***Crăiasa zânelor*** de George Coşbuc), *basmul-ştiinţific* (***Ber Căciulă*** de I.C. Vissarion)" (Camelia Gavrilă; Mihaela Doboş, ***Compendiu de teorie şi critică literară***).

Ion Creangă, ***Povestea lui Harap-Alb***

1) **Precizarea poeticii basmului, cu menţionarea a cel puţin două trăsături care particularizează textul cult faţă de cel popular**
2) **Identificarea unor caracteristici ale basmului cult în proza** *Povestea lui Harap-Alb* **de Ion Creangă**
3) **Natura fantasticului**
4) **Construcţia personajelor**
5) **Dimensiunea folclorică a textului**
6) **Originalitatea stilului**

1) Precizarea poeticii basmului, cu menţionarea a cel puţin două trăsături care particularizează textul cult faţă de cel popular

a. Definiţia basmului
b. Marcarea tiparului epic:
- *situaţia iniţială;*
- *elementul perturbator;*
- *acţiunea reparatorie (drumul iniţiatic);*
- *restabilirea echilibrului;*
- *răsplata eroului.*

c. Rolul formulelor narative (*iniţială, mediană, finală*)
d. Opoziţia mit-poveste-basm

2) Identificarea unor caracteristici ale basmului cult în proza *Povestea lui Harap-Alb* de Ion Creangă

Încadrat de G. Călinescu ***Marilor prozatori***, alături de I. L. Caragiale şi Ioan Slavici, Ion Creangă este „expresia monumentală a naturii umane în ipostaza ei istorică ce se numeşte poporul român, sau, mai simplu, e poporul român însuşi, surprins într-un moment de genială expansiune." (***Ion Creangă. Viaţa şi opera***). În monografia sa, criticul român jalona profilul spiritual al primului nostru povestitor de tip rabelais-ian, în opera căruia evenimentele sunt înăbuşite „într-un roi de citate" ce exprimă „o jovialitate enormă". G. Ibrăileanu realiza analogii cu opera lui La Fontaine, pe coordonata stilului oral, Creangă devenind un „Homer al nostru". În povestirile scriitorului, credinţe, eresuri, datini, obiceiuri, limba, poezia, filosofia populară apar într-o sinteză savant elaborată.

Publicat în revista „Convorbiri literare", la 1 august 1877, textul se încadrează basmului cult, de factură folclorică, alături de ***Povestea porcului, Ivan Turbinca, Soacra cu trei nurori, Capra cu trei iezi, Fata babei şi fata moşneagului***.

Originalitatea textului, a **eposului savant,** limitează posibilitatea încadrării operei lui Creangă într-o şcoală artistică sau curent literar:

a. romantism:
- *erudiţia paremiologică;*
- *bestiarul;*
- *burlescul;*

b. realism:
- *tipicitatea personajelor;*
- *detaliile semnificative;*
- *cauzalitatea;*
- *umanizarea fantasticului;*
- *personajul este urmărit în evoluţie.*

Dincolo de particularizarea **discursului epic**, pot fi identificate caracteristici ale speciei, după cum urmează:

a. tiparul basmului + bucle narative;

b. funcţia poetică a formulelor narative:
- ***iniţială*** (*„Amu cică era odată... într-o ţară un crai..."* surprinde opoziţia real/imaginar, spaţiu şi timp mitic, asigură translaţia);
- ***mediană*** (*„Dumnezeu să ne ţie, ca cuvântul din poveste, înainte mult mai este"* – nex narativ, realizează coerenţa textului, are funcţie fatică, obiectivează povestitorul);
- ***finală*** (*„Ş-a ţinut veselia ani întregi, şi acum mai ţine încă; cine se duce acolo bè şi mănâncă."* – opoziţia imaginar/real, accentuează credibilitatea naratorului, fixează coordonata etică a textului);

Scanned with OKEN Scanner

c. structura mito-folclorică îmbină elementul autohton şi cel universal:

➢ **autohton**:

- superioritatea mezinului;
- pedeapsa, peţirea şi căsătoria;
- construcţia personajelor (caricatura);
- mijlocitorii (perspectiva sofianică – sfinţii se află pe tărâmul oamenilor);
- calul năzdrăvan, grădina ursului, omul spân şi cel Roş;
- obiecte magice (apa vie, apa moartă, trei smicele de măr dulce);

➢ **universal**:

- proba focului (muncile lui Heracles);
- unitatea contrariilor (Răsărit-Apus, fiul cel mic al craiului este Ianus Bifrons; Harap-Alb);
- Sf. Duminică = Polul ceresc (horbotul alb în care dispare sfânta trimite la vălul Mayei, simbol al opoziţiei aparenţă/esenţă);
- Spânul = Dragonul, Păzitorul Pragului;
- coborârea în fântână = coborârea în Infern, casa Profunzimii, necesară iniţierii, simbolul cilindrului cu cercuri în spirală (sfârşitul unui cerc presupune începutul altuia);
- insula Sfintei Duminici = Insula Soarelui, cu două fântâni: Anamnesis (memoria), Lethe (uitarea);
- pasărea, fata împăratului Roş = entitate angelică, farmazoană, druidesă, tămăduitoare;
- însoţitorii lui Harap-Alb = epifanii, proliferează din haosul protagonistului (Gerilă = regent al Focului, Flămânzilă = regent al Pământului, Setilă = regent al Apei, Ochilă = ochiul Eternităţii, Păsări-Lăţi-Lungilă = Omul universal);
- camera de aramă aminteşte de Vasul Hermetic (transmutarea elementelor, loc al sacrificiilor, şlefuire a virtuţilor);
- polisemia focului: focul sintetic (Sf. Duminică), focul intelectual (calul), focul ascuns în cremene (Spânul), focul demiurgic, titanic (Gerilă), focul neutral (fiica împăratului Roş converteşte binele şi răul).

[vezi Vasile Lovinescu, ***Creangă şi Creanga de Aur***]

3) Natura fantasticului

Fantasticul folcloric ambiguizează limitele realului şi ale supranaturalului prin:

a. *tipurile umane consacrate* (analogia personajelor din basm cu cele din ***Amintiri...***);

b. *deritualizarea gesturilor;*

Scanned with OKEN Scanner

c. *automatisme comportamentale* (crai, Verde-Împărat, Harap-Alb, Gerilă);
d. *vestimentație laică*, bucătărie modovenească;
e. *limbaj regional și aforistic* (gnomic).

4) Construcția personajelor

Construcția personajului relevă arta desăvârșită a portretului, prin **împletirea** bestiarului medieval cu fabulosul savânt, a **portretului clasic cu acela romantic**:

Gerilă – *„o dihanie de om"*;
Flămânzilă – *„o namilă de om"*;
Setilă – *„prăpădenia apelor"*;
Ochilă – *„o schimonositură de om"*, *„frate cu Orbilă"*, *„văr primare cu Chiorilă"*, *„nepot de soră lui Pândilă"*;
Păsări-Lăți-Lungilă – *„altă bâzdâganie și mai și"*, *„fiul săgetătorului și nepotul arcașului, brâul pământului și scara ceriului"*;
Harap-Alb – este un personaj complex, urmărit în evoluție (de la „boboc" la împărat), pe un drum inițiatic marcat de două transformări: ieșirea din fântână echivalează cu a doua naștere; învierea, după ce Spânul i-a retezat capul, semnifică a treia naștere, purificarea absolută, refacerea echilibrului.

5) Dimensiunea folclorică a textului

De sorginte folclorică sunt:

a. *structurarea timpului narativ* (comprimarea și extensia unor episoade) și *a spațiului epic* (sugerat prin recurența unor sintagme, paralelism sintactic);
b. *sintaxa zicerii*: intercalarea propozițiilor incidente, expresii cu sens concluziv, vorbire locuțională, formule de adresare directă, dialectica planurilor apropiat/ depărtat, fonetism regional, lexic popular, dativul etic, expresii și ziceri tipice.

6) Originalitatea stilului

Se poate discuta despre un stil Creangă, manifestat pe mai multe niveluri:

a. **substanța textului**:
- *dramatizarea epicului* prin ponderea dialogului replicat;
- *buclele narative*;
- *tehnica bulgărelui de zăpadă* (în prezența celor cinci însoțitori ai prințului);
- *hibridizările caricaturale*;

Scanned with OKEN Scanner

b. expresie:

- *comicul de limbaj* (exprimare mucalită, poreclele şi apelativele umoristice, zeflemeaua, diminutivele cu valoare augmentativă);
- *comicul de situaţii* (la curtea împăratului Roş);
- *erudiţia paremiologică* (în stilul prozei lui François Rabelais şi Anton Pann);
- *limbajul afectiv* (forme ale dativului etic, exclamaţii, interogaţii retorice).

În tradiţia naraţiunii moldoveneşti, care îşi declară originea cultă în legendele lui Ion Neculce, proza fantastică a lui Ion Creangă reprezintă un moment important în fundamentarea literaturii originale româneşti, atât la nivelul imaginarului epic (o anume disponibilitate ludică specifică vârstei de aur a omenirii), cât – mai ales – prin expresivitatea limbii căreia scriitorul reuşeşte să-i descopere toate latenţele artistice.

„Fără a ieşi din schemele basmului popular, fără a inventa nimic esenţial, Creangă retrăieşte cu ingenuitate întâmplările povestite. Geniul humuleşteanului este această capacitate extraordinară de a-şi lua în serios eroii (fabuloşi sau nu, oameni sau animale), de a retrăi aventurile, de a pune cu voluptate în fiecare propriile lui aspiraţii, nerostite, slăbiciuni, vicii, tulburări şi uimiri, adică de a crea viaţa." (Nicolae Manolescu, ***Lecturi infidele***)

III. Ilustrează conceptul operaţional *nuvelă* prin referire la o operă literară studiată.

Nuvela este specie a genului epic, în proză, cu o desfăşurare narativă mai mare decât povestirea şi mai mică decât romanul, în care povestitorul structurează evenimentele în funcţie de personajul principal, cu scopul de a-i defini complexitatea caracterologică.

Indiferent de tipul nuvelei, există un model narativ comun, în virtutea căruia:

1. firul epic liniar este constituit dintr-o succesiune de episoade vizând evoluţia personajului principal;

2. naratorul obiectiv prezintă evenimente verosimile, pentru a convinge receptorul de autenticitatea faptelor;

3. acţiunea se desfăşoară în timp îndelungat (săptămâni, luni, ani) şi pe un spaţiu epic variat, precizate în incipit;

4. protagonistul este surprins din mai multe perspective care diferenţiază procedeele de caracterizare;

5. conflictul se dezvoltă gradat, în raport cu dinamica personajelor şi prezenţa unui receptor ce vizualizează întâmplările;

Scanned with OKEN Scanner

6. naraţiunea şi **dialogul** alternează cu **pasaje descriptive** şi **secvenţe monologate**.

Originile speciei sunt identificate de istoria literară în Grecia antică (Aristide din Milet), dar forma epică a nuvelei, cu elementele sale caracteristice, apare în opera unor scriitori ai Renaşterii italiene (Giovanni Boccaccio, ***Decameronul***) şi spaniole (Miguel de Cervantes Saavedra, ***Nuvele exemplare***). Romanticii operează selectiv în categoriile subspeciei, optând pentru nuvela fantastică (Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, ***Don Juan***, ***Spărgătorul de nuci şi regele şoarecilor***; Edgar Allan Poe, ***Aventurile lui Arthur Gordon Pym***, ***Prăbuşirea Casei Usher***; Mihai Eminescu, ***Sărmanul Dionis***). Consacrarea deplină a nuvelei are loc însă odată cu realismul obiectiv şi naturalismul prozei din a doua jumătate a secolului al XIX-lea (Guy de Maupassant, ***Bulgăre de seu***, ***Clar de lună***; Anton Pavlovici Cehov, ***Salonul nr. 6***, ***Omul în cutie***; I.L. Caragiale, ***Păcat***; Barbu Ştefănescu-Delavrancea, ***Hagi Tudose***, ***Trubadurul***) şi în perioada interbelică (Thomas Mann, ***Moartea la Veneţia***; Ernest Miller Hemingway, ***Bătrânul şi marea***).

Diversitatea subspeciilor (nuvela istorică, fantastică, filosofică, mitologică, psihologică, anecdotică) orientează interesul receptorului spre anumite tipuri.

Nuvela fantastică

În categoria fantasticului estetica identifică modul particular de a percepe faptele incredibile, miraculoase, neaşteptate, care nu pot fi lămurite din perspectiva logicii, a raţiunii.

Conştientizarea opoziţiei real/supranatural reprezintă – în esenţă – fantasticul, care, dincolo de concretizarea lui culturală, este un act psihic, freudian, o încercare permanentă de recuperare a ceva pierdut, manifestat în realitatea imediată, dar al cărui sens raţionalitatea rece a omului modern nu-l mai percepe însă îl provoacă într-o formă imaginară concretă pentru a-l determina să se reveleze.

Literatura fantastică are pretenţia de a transpune în imagini simbolice procesul inserţiei subconştientului în realitatea imediată, de a sonda inconştientul arhetipal, construind sau reiterând mituri, propunând ritualuri iniţiatice în raport cu cele două probleme fundmental-ontologice, timpul şi moartea (fiinţa şi ne-fiinţa, mărginirea şi des-mărginirea).

- **Roger Caillois** formulează definiţia conceptului **fantastic**, în termeni categorici: „Fantasticul înseamnă o întrerupere a ordinii recunoscute, o năvală a inadmisibilului în sânul inalterabilei legalităţi cotidiene şi nu substituirea totală a universului exclusiv miraculos." (***În inima fantasticului***).

Scanned with OKEN Scanner

- Tzvetan Todorov leagă fantasticul de **coordonata receptării,** de reacția cititorului (ascultătorului): „Mai întâi, textul trebuie să-l oblige pe cititor a considera lumea personajelor drept o lume a ființelor vii, astfel încât el să ezite între o explicație naturală și una supranaturală, a evenimentelor evocate." (***Introducere în literatura fantastică***).

- Sergiu Pavel Dan, în ***Proza fantastică românească***, stabilește **un inventar al temelor fantasticului.**

I. Temele interacțiunii fantastice:

- *înrâurirea magică* (vraja, alchimia, solomonia);
- *anticipația fantastică* (visul, semnul prevestitor, prezicerea oraculară, blestemul);
- *consemnul fantastic* (apăsarea păcatului, piaza rea, obiectul vrăjit, locul nefast – castel, moară, han etc.), mitul lui Faust, mitul fructului oprit;
- *comunicarea transmentală* (telepatie, clarviziune);
- *influența postumă, mesajul spiritist;*

II. Temele mutației fantastice:

- *mutația metafizică în spațiu* (călătoria miraculoasă, spațiul transcendent, rătăcirea prin labirint, ubicuitatea);
- *mutația metafizică în timp* (metempsihoza, răsturnarea cronologiei, oprirea timpului);
- *dedublarea fantastică* (fatalitatea celuilalt; substituirea identității; motivul androginului; micantropie/omul-pigmeu; substituirea demon-om, om-totem; dedublarea om-lup, om-urs, om-pește, om-umbră, mecanomorfă/om-obiect);
- *conversiunea onirică* (viața ca vis, fuziunea oniricului cu realitatea);
- *transfigurarea edenică a realului;*
- *transfigurarea infernală a ambianței;*
- *devenirea nefirească a omenescului* (metamorfoza gerontologică/îmbătrânirea; devenirea macro-antropologică/creșterea anormală, cataleptică/ moartea aparentă, moartea amânată/mitul lui Ahasverus; emanciparea de biologic a organelor, a funcțiilor somatice/mâna, ochii, inima, memoria etc.);
- *însuflețirea obiectelor* (vioara, cravata, ceasornicul);
- *dispariția fantastică;*

III. Temele apariției fantastice:

- *apariția tandtologică* (stafia, strigoiul, însuflețirea reîntrupată a morților, moartea personificată);

Scanned with OKEN Scanner

- *irupția panică a unei zeități insolite* (geniu, demon, zeu, animal totemic).

- **Timpul** *este anulat prin substituire, prin multiplicare sau repetiție.*

- **Spațiul** contrapunctează timpul și *concurează realitatea obiectuală (universurile paralele).*

- **Obiectele fantastice**, identificate și definite de Lucian Strochi sunt:
  - *tabloul însuflețit* (portretul, autoportretul și fotografia);
  - *oglinda*, replică a realității, „poartă magică între realitate și iluzie" (Doina Ruști);
  - *masca*, „antonimul oglinzii, ascunzând ceea ce oglinda revelează" (Lucian Strochi);
  - *cartea* „este realizarea practică a labirintului";
  - *cuvântul*, „replica naturii", devine mesager al fantasticului.

- **Motivele fantastice frecvente:**
  - *pactul;*
  - *dublul;*
  - *multiplicarea;*
  - *metamorfoza;*
  - *vidul;*
  - *erosul.*

Nuvela fantastică, *în varianta ei romantică*, se justifică din perspectiva stării onirice, a reveriei, a transcenderii eului în dimensiunea universurilor imaginare, în care **magicul, ocultul dezvoltă practici ezoterice, sfidând timpul și spațiul, prin încălcarea limitelor dintre real și supranatural.**

Varianta modernă renunță la supremația transei onirice, generată conștient, și propune o nouă experiență, determinată de **impactul cotidianului cu miraculosul**. Supranaturalul nu mai este creat; eroul îl descoperă uimit chiar în inima realului banal. **Fantasticul se sustrage imaginarului, ancorându-se în raționalul și logica faptelor**. *Aventura protagonistului se conturează ca o succesiune de relevări concrete, de adâncire în esența lucrurilor, pe cale însă mitologică.* Recuperarea sensurilor primordiale ale miturilor ontologice implică autocunoașterea ființei (categorie a umanității), a straturilor ancestrale de natură fabuloasă, care zac în latență într-o *infraconștiință* (intermediară între subconștient și inconștient). Orice provocare a lor instalează fantasticul în universul comun, demitizat, desacralizat, desubstanțializat sub efectul civilizației. Din această perspectivă, *fantasticul echivalează cu recuperarea structurilor originare ale esențelor primordiale, a sacrului din chiar substanța profanului.* (Mircea Eliade, ***Sacru și profan***)

Provocând spiritul, nuvela fantastică modernă propune variante de interpretare a faptului miraculos, pe care apoi le relativizează, revenindu-i receptorului plăcerea de a intui o anumită rezolvare a conflictului, în funcție de propriile convingeri și disponibilități artistice.

Scanned with OKEN Scanner

Mircea Eliade, ***La ţigănci***
[nuvelă fantastică, postbelică]

1) **Definirea conceptului operaţional** *nuvelă*
2) **Precizarea elementelor ce particularizează** *nuvela fantastică* **faţă de celelalte subspecii literare**
3) Natura fantasticului (raportul real/supranatural)
4) **Structură şi compoziţie (spaţiu, timp, mituri)**
5) „Aventura eroului"
6) Originalitatea stilului

1) Definirea conceptului operaţional *nuvelă*

a. Definiţia fantasticului (*modul particular de a percepe şi de a reprezenta faptele incredibile, miraculoase*)

b. Precizarea unor *trăsături generale*:

- **sinteză psihologic-cultural**;
- **universurile imaginare şi paralele**;
- **acţiunea evoluează spre un punct culminant al emoţiilor**;
- **spaţiul privilegiat al iniţierii**;
- **temporalitatea incertă**;
- **straniul**;
- **suspansul**;
- **contaminarea real/imaginar.**

2) Precizarea elementelor ce particularizează *nuvela fantastică* **faţă de celelalte subspecii literare**

a. *Integrarea textului* în subcategoria fantasticului românesc

b. *Specificitatea creaţiei* în raport cu integrala prozei fantastice a lui Mircea Eliade (*fantasticul oriental, fantasticul autohton*)

În opera lui Mircea Eliade, proza fantastică diferenţiază:

1. narăţiunea care metaforizează procedee yogine şi tantrice (***Nopţi la Serampore, Secretul doctorului Honigberger, O fotografie veche de 14 ani***), unde sacrul şi profanul se impun prin structuri uşor de recunoscut;

2. narăţiuni în care fantasticul ontologic se împleteşte cu cel mito-folcloric, ca în povestiri şi nuvele: ***Un om mare, Les trois grâces, Douăsprezece mii de capete de vite, Pe strada Mântuleasa***; romanele: ***Şarpele*** şi ***Domnişoara Cristina.***

Într-un interviu acordat lui Eugen Simion, prin care acesta îi solicita scriitorului dreptul de a publica integral proza fantastică în limba română (1976), Mircea Eliade releva simbioza mit-literatură-filosofie pentru

Scanned with OKEN Scanner

structurile narative ce urmau să fie ordonate într-o antologie. Deşi textul este scris în anul 1959, la Paris, vede lumina tiparului la Madrid (1962, revista „Destin"), iar în limba română este publicat abia în anul 1967 (revista „Secolul XX").

c. *Identificarea* unor **caracteristici ale speciei**:

- **sinteza psihologic-cultural** (personajul trăieşte experienţa propriei extincţii, reface destinul artistic, se integrează prin iubire);

- **temporalitatea incertă, spaţiul privilegiat** („degradarea mecanismului temporal"; labirintul – drumul spre interior);

- **resemantizarea miturilor** (unitatea contrariilor, fiinţă/nefiinţă, nostalgia originilor, iniţierea thanatică, mitul reintegrării);

- **contaminarea real/ireal** (alternarea planurilor sacru/profan, confuzia, echivocul; *demarcaţia natural/supranatural nu există*; ritualul iniţierii se desfăşoară sub regim diurn – la amiază, nuanţat psihologic).

3) Natura fantasticului (raportul real/supranatural)

Mircea Eliade defineşte **fantasticul literar** în termeni categorici: „În toate povestirile mele, naraţiunea se dezvoltă pe mai multe planuri, cu scopul de a dezvolta în mod progresiv «fantasticul», disimulat sub banalitatea cotidiană. După cum o nouă axiomă dezvăluie o structură a realului necunoscută până atunci – altfel spus, întemeiază o lume nouă –, literatura fantastică relevă, mai curând *creează* universuri paralele. Nu este vorba de o evaziune, cum credeau unii filozofi istoricişti: căci *creaţia* – pe toate planurile şi în toate sensurile cuvântului – este o trăsătură specifică a condiţiei umane." (***Încercarea labirintului***)

Categoria fantasticului, în nuvela lui Mircea Eliade, implică:

- **poetica hierofaniilor** (multiplele manifestări ale sacrului) se converteşte în substrat mitologic;
- **miraculosul şi supranaturalul** sunt doar sugerate;
- **toposul ritualic** apare sub forma concretă a „bordeiului";
- **discontinuitatea evenimentelor;**
- **relativizarea timpului** creează confuzia;
- **„iniţiatorii" au atribute umane** (fetele, bătrâna, birjarul);
- **tehnica sugestiei**, a inducerii transei;
- **deschiderea spre universul posibilului** (al planurilor paralele);
- **disjuncţia sacru** (bordeiul)/**profan** (Gavrilescu);
- **sincopele narative** accentuează echivocul, inexplicabilul (transa onirică, visul-halucinaţie).

Scanned with OKEN Scanner

4) Structură şi compoziţie (spaţiu, timp, mituri). Textul:

a. se structurează în şapte unităţi narative:

I – călătoria cu tramvaiul;
II – la ţigănci: proba ghicitului;
III – amintirea primei iubiri;
IV – motivul labirintului;
V – iese din toposul iniţierii: la Voitinovici;
VI – ambiguizarea temporală: constată plecarea Elsei;
VII – reîntoarcerea la ţigănci;

b. compoziţie:

- **planuri narative:**
  - *realul* (I) alternează cu *„irealul"* (II, III, IV; spaţiu al sacrului inserat realităţii obiectuale);
  - *„realul modificat"* (V, VI – Gavrilescu nu mai poate recunoaşte concretul existenţial) alternează cu *irealul autentic* (VII – odată cu integrarea personajului în eternitate).

Sorin Alexandrescu (în art. ***Dialectica fantasticului***, prefaţă la vol. ***La ţigănci*** al lui Mircea Eliade, ediţia 1969) precizează că episodul călătoriei cu birja apare ca plan distinct în structura „realului modificat".

- **teme, motive, mituri:**
  - *timp, eros, logos, moarte;*
  - *opoziţia sacru/profan;*
  - *dialectica regimului diurn/nocturn;*
  - *mitul reintegrării* (necesitatea iniţierii pentru accederea în eternitate);
  - *mitul estetic;*
  - *mitul erotic;*
  - *personaje mitice* (Iele, Parce, Moire, Cerber, Charon);
  - *obiecte magice, mijlocitoare* (cafea, dulceaţă, regina-nopţii);
  - *numerologia ocultă, ezoterică* (3, 7; multiplii acestora).

5) „Aventura eroului"

Ca **„personaj-experimentator"**, **Gavrilescu** stă sub incidenţa tragicului grotesc, învins de propriul destin; este o **concretizare a eşecului perpetuu**. Paradigma nu poate fi modificată nici când hierofaniile sunt active (tot ce se întâmplă în casa ţigăncilor).

Pălăria şi **uruitul roţilor** de tramvai sunt **proiecţii ale profanului** ce blochează (ocultează) asumarea eternităţii, desprinderea de contingent, **accentuând spaima în faţa morţii**.

„Aventura eroului" constă în:

a. glisarea personajului din real în fantastic şi mit (funcţia ritualică a elementelor constituente ale realului – *căldura, anecdotica ţesută în jurul colonelului*

Scanned with OKEN Scanner

Lawrence, aroma frunzelor de nuc –, chiar dacă nu sunt decodificate în ipostaza lor de hierofanii, permit accederea lui Gavrilescu în toposul mitic, la ţigănci);

b. iniţierea thanatică:
- *vama* (trei sute de lei);
- *probele ghicitului* (două în primul vis);
- *contactul cu propriile angoase* (visul-coşmar, motivul oglinzilor);
- *lupta cu draperia* (eşecul desprinderii de contingent);
- *nostalgia originilor* (retrospecţiile estetice şi erotice sunt de natură să anuleze amnezia, motiv predilect al prozei fantastice);

c. asumarea unui real deformat de transa fantastică (sub efectul stării fantastice nu mai poate recunoaşte semnele realului; ambiguizarea afectează şi actul receptării, sugerând derularea – în fond – a celui de al doilea vis, ca şi cum Gavrilescu nu a mai ieşit niciodată din spaţiul sacru);

d. integrarea prin iubire (accederea în eternitate are loc numai prin iniţierea erotică).

Eroul lui Eliade, pentru a se integra spaţiului thanatic (moartea propriu-zisă), **trebuie să accepte proba ghicitului, să parcurgă drumul labirintic, să-şi conştientizeze angoasele, să lupte cu draperia** (limita realului inserat fabulosului), forme ale predestinării, sustrăgându-se relativităţii timpului (există **un timp individual,** *psihologic*, **un timp cosmic,** *anistoric*, **şi un timp fizic**, determinat de *realitatea obiectuală*). Hildegard este cea care salvează sufletul cantonat în cercul **moirei** (bătrâna ţigancă sintetizează deopotrivă forţele malefice şi benefice, finalul rămânând deschis oricăror interpretări). Apariţia primei iubiri a lui Gavrilescu oferă doar o soluţie estetică, răspuns la condiţia de artist-ratat a protagonistului. Cercul destinului trebuie să se închidă prin iubire, pentru a-i permite personajului transcenderea din spaţiul thanatic, formă **a teleologicului profan** (în viaţă totul se manifestă potrivit unui ***scop*** dinainte stabilit), în spaţiul armoniei universale, formă **a sacrului metafizic.**

6) Originalitatea stilului

În viziunea lui Mircea Eliade, fantasticul presupune definirea ontologiei umane pe coordonata redescoperirii stării mitice prin care fiinţa poate accesa tărâmurile interzise transcendente sau reuşeşte să domine veşnicia, iniţiată întotdeauna de un agent al sacrului, ori provocată de hierofanii simbolice.

Scanned with OKEN Scanner

„Iarăşi despre ***La ţigănci***. O astfel de literatură întemeiază propriul său univers, aşa cum miturile ne dezvăluie fondarea Lumilor, moduri de a fi (animal, plantă, om etc.), instituţiile, comportamentele etc. Tocmai în acest sens se poate vorbi de prelungirea mitului în literatură; nu numai că anumite structuri şi figuri mitologice se regăsesc în universul imaginar al literaturii, dar, mai mult, pentru că în aceste două cazuri este vorba de *creaţie*, cu alte cuvinte de *crearea* (= revelarea) unor lumi paralele universului cotidian unde noi ne mişcăm. În nuvela mea, ca şi într-un mit polinezian sau nord-american, este şi nu este o lume reală, adică o lume în care se trăieşte şi se moare zi de zi. Dar, ca şi în mit, ***La ţigănci*** (şi alte nuvele de acelaşi fel) relevă semnificaţii nebănuite, dă un sens vieţii de toate zilele." (***Fragments d'un Journal***, apud Petru Ursache, ***Camera Sambô***)

IV. Ilustrează conceptul operaţional *roman* (tradiţionalist sau modernist), prin referire la o operă literară studiată.

Romanul este o specie a genului epic în proză, cu structură complexă, determinată de mai multe planuri narative care dezvoltă intrigi paralele, antrenând personaje individualizate printr-o pluralitate de tehnici şi procedee artistice.

Termenul provine din fr. „roman", desemnând o compoziţie medievală în versuri sau proză, având drept finalitate artistică amuzamentul, prin inserţia unor poveşti amoroase, cu elemente fantastice, exotice sau mistice. Variante ale conceptului apar şi în limba engleză, *the romance*, individualizând naraţiunile eroice în versuri, ori – sub denumirea generică de *the novel* – descriind romanţat o anumită epocă istorică.

În Grecia, specia **roman** a fost apropiată epopeii prin categoria epicului ce reprezintă un mod de a fi, unghiul de percepţie al existenţei, dimensiune spirituală ce aparţine istoriei, devenirii, succesiunii evenimentelor (conf. Adrian Marino, ***Dicţionar de idei literare***). Astfel, ***Satyricon***ul lui Caius Petronius Arbiter (secolul I d.Hr.) anunţă romanul de moravuri de la curtea regilor Franţei (Madame de La Fayette, ***Principesa de Clèves***). ***Metamorfozele sau Măgarul de aur*** al lui Lucius Apuleius (secolul al II-lea d.Hr.), structurat pe coordonate fantastico-realiste, conturează anumite modele narative prin care satirizarea viciilor umane şi a moravurilor sociale se dedublează sub masca burlescului (al comicului ridicol sau grotesc), asemenea romanului rabelaisian. Creaţia romanescă a lui Heliodor din Emesa (secolul al III-lea d.Hr.), ***Etiopicele***, anticipează romanul picaresc al Renaşterii (Dimitrie Cantemir este influenţat de modelul narativ al operei scriitorului grec în ***Istoria ieroglifică***, primul roman alegoric din literatura română).

Scanned with OKEN Scanner

Abia în secolul al XIII-lea romanul se impune ca specie exclusiv în proză, cunoscând o evoluţie spectaculoasă, atât la nivel tematic (general uman), cât şi din perspectiva discursului narativ, sustrăgându-se oricărei tendinţe de canonizare, de impunere a unor reguli fixe ale creaţiei.

Sunt bine cunoscute, în literatura Evului Mediu, diversele *cicluri narative cavalereşti*, ***Romanul vulpoiului***, ***Romanul trandafirului***, ***Romanul Graalului***, parodiate de Miguel de Cervantes Saavedra în celebrul ***Iscusitul hidalgo Don Quijote de la Mancha***, alături de care circulă romanul curtean, sintetizând aventura, dragostea şi cruciadele. Apar, ca subspecii, *romanul pastoral* şi cel *satiric*, fără a se impune estetic, decât sub incidenţa divertismentului.

O cristalizare a formulelor epice se constată în **Renaşterea franceză**, odată cu apariţia *romanului alegoric* şi a celui *comic*, dintre care provoacă şi astăzi interesul cititorului ***Gargantua şi Pantagruel*** de François Rabelais.

Secolul al XIX-lea consacră definitiv specia literară mai sus amintită, căreia unii scriitori vor încerca să-i definească reperele artistice, sub forma eseurilor sau a programelor estetice, lămurind anumite perspective auctoriale, tematici, tehnici narative. Se poate spune că realismul francez (începând cu opera lui Honoré de Balzac) deschide o nouă viziune asupra romanului care *doreşte să rivalizeze viaţa însăşi, atât prin structura complicată a discursului, cât şi prin varietatea istoriilor transfigurate în materialul epic*. Ceea ce impresionează receptorul sunt romanele scriitorilor ruşi Fiodor Mihailovici Dostoievski (***Idiotul, Crimă şi pedeapsă, Fraţii Karamazov***) şi Lev Nicolaevici Tolstoi (***Război şi pace, Anna Karenina, Învierea***), ce dezvoltă o problematică filosofică şi psihologică într-un context existenţial aflat sub semnul tragicului.

Literatura modernă înregistează alte subspecii artistice: *romanul naturalist, eseistic, parabolic, existenţialist, mitic, experimental, absurd* etc.

În esenţă, fiecărei perioade din cultura universală îi corespunde o anumită formulă a romanului, *în continuă schimbare, transformare*, în consonanţă cu idealurile umane şi circumstanţele vieţii cotidiene.

O taxonomie schematizată a tipurilor de roman, ar presupune gruparea lor în funcţie de:

a. **timpul când se petrece acţiunea**: *romanul picaresc, eroic, contemporan, de anticipaţie*;
b. **programul estetic căruia se încadrează:** *romanul romantic, realist, naturalist, expresionist, absurd, neo- şi postmodern*;
c. **cadrul social/geografic investigat**: *romanul rural, al provinciei, citadin, exotic*;
d. **conţinutul epic**: *romanul de evocare istorică, social, de aventuri, de spionaj, poliţist, de caracter, de moravuri, bildungsroman, popular, de ficţiune* (ştiinţifico-fantastic);
e. **formula narativă care structurează materialul artistic**: *romanul de tip stendhalian, balzacian, zolist, tolstoian, proustian, gidian, joyce-ian*;
f. **amploarea epică:** *romanul-frescă* (surprinde societatea în complexitatea ei, aproape monografic), *romanul-ciclu* (descrie, în mai multe volume, evoluţia unor destine paralele,

Scanned with OKEN Scanner

desfăşurate într-un spaţiu temporal de ordinul zecilor de ani, şi care – în anumite circumstanţe – sunt tangenţiale, influenţându-se reciproc), *romanul-fluviu/saga* (urmăreşte destinul unei familii, pe coordonata arborelui genealogic);

g. **procedeul narativ care structurează elementele compoziţionale**: *roman-parabolă, romanul-poem, liric, oniric, sentimental, de analiză psihologică, experimental (noul roman), romanul-foileton, de senzaţie, iniţiatic, romanul-eseu, romanul-dramă* etc.;

h. **perspectiva naratorului:**

1. ***romanul obiectiv*** aparţine realismului critic:
   - *un stil impersonal*, interesul concentrându-se asupra detaliului social, o adevărată „cronică"; *focalizare neutră/zero;*
   - *naratorul omniscient* asigură firul epic, anticipând destinul sau evoluţia personajelor, rezolvarea conflictelor;
   - există un permanent *dialog subsidiar cu receptorul*, prin formule de adresare directă sau prin simboluri (pe care cititorul trebuie să le decodifice);
   - *funcţia anticipativă* introduce mărci care avertizează lectorul;
   - *naraţiunea se face la persoana a III-a;*

2. ***romanul idilic*** (apropiat tendenţionismului şi tezismului, dar alternând pasajele strict narative cu efuziuni lirice, de tipul ***Ciclul Comăneştenilor*** al lui Duiliu Zamfirescu);

3. ***romanul subiectiv:***
   - orientează discursul epic spre *analiza stărilor de conştiinţă; focalizare internă;*
   - *descoperirea zonelor abisale ale fiinţei* aflate într-o permanentă autodefinire;
   - *predomină naratorul omniprezent* care comentează situaţiile, face digresiuni (secvenţionând firul epic), caracterizează şi valorizează personajele, încearcă să clarifice o situaţie, ori să impună o tipologie, de aceea este necreditabil;
   - *naraţiunea se desfăşoară la persoana I* (uneori şi a II-a);

i. **viziunea auctorială:**

1. ***romanul tradiţionalist*** prezintă:
   - *o construcţie masivă*, arhitecturală, riguros structurată (adeseori simetrică) pentru a sugera complexitatea vieţii;
   - *subiectul* (istoria narată) respectă desfăşurarea cronologică a evenimentelor, imprimând acţiunii liniaritatea momentelor, o logică internă care *configurează o lume închisă, coerentă, suficientă sieşi;*
   - *perspectiva narativă* se orientează mai mult spre *problematica socială*, cu precădere rurală (pe care doreşte să o dezbată monografic, cu pretenţia restabilirii echilibrului colectivităţii,

Scanned with OKEN Scanner

oricând acesta este afectat de pervertirea vreunui individ) sau *cea istorică* (evocată, reconstituită, reinterpretată pe coordonata specificului național, a unui substrat mitic autohton);
- predomină *procedeele cinematografice* la nivelul poeticii textului;
- *corespunde prozei obiective, de tip „doric"*;

2. ***romanul modernist*** presupune:
- orientarea *problematicii asupra ființei ca personanță*, Eul în căutarea Sinelui;
- *subiectul neliniar* surprinde analiza stărilor de conștiință, „dosare de existență", memoria involuntară, exprimând *subiectivitatea excesivă* a personajelor;
- *discursul narativ operează cu narațiunea la persoana I*, monologul direct și indirect, dicteul automat care creează impresia contorsionării subiectului (surprinde meandrele gândirii); *decupajul, jurnalul, colajul, pluriperspectivismul* (tehnica „oglinzilor paralele", construcția poliedrică), *prolixitatea* (formula narațiunii baroce);
- *apar personajul-reflector, personajul-pretext, autocrația protagonistului* care schimbă rolurile cu naratorul, asigurând desfășurarea momentelor subiectului în funcție de propriile tribulații (stări interioare);
- predomină *tehnicile analizei psihologice;*
- *corespunde prozei subiective, de tip „ionic" și „corintic"*.

În studiul ***Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc***, Nicolae Manolescu diferențiază între „istoria" și „discursul" romanului, propunand trei modele narative.

➢ **Romanul doric** atestă existența unui *povestitor omniscient și omniprezent*, „instanță supraindividuală, necontestată și autoritară": „Doricul romanului [...] aparține unei vârste biblice de început și unui creator la fel de impasibil ca și Creatorul.", *prezintă o lume restituită obiectiv*, presupune distanțare etică între autor și personaj, de cele mai multe ori identificat în ipostaza unui luptător, impunând *formula clasic-moralizatoare*. *Operează pe caractere*, pentru că umanitatea caută o mitologie necesară, „zugrăvește o lume omogenă și rațională, în care valorile obștei se dovedesc în stare să le integreze pe cele individuale." (Nicolae Filimon, ***Ciocoii vechi și noi sau Ce naște din pisică șoareci mănâncă***; Duiliu Zamfirescu, ***Viața la țară, Tănase Scatiul***; Ioan Slavici, ***Mara***; Liviu Rebreanu, ***Ion, Pădurea spânzuraților, Răscoala***; Mihail Sadoveanu, ***Frații Jderi***; Gib Mihăiescu, ***Rusoaica, Donna Alba***; G. Călinescu, ***Scrinul negru***; Marin Preda, ***Moromeții***).

Scanned with OKEN Scanner

➢ **Romanul ionic** „înseamnă psihologism şi analiză", fiind eminamente *reflexiv şi subiectiv, promovează autenticitatea, experimentează analiza,* „făcută de un ochi atent la porozităţile infime ale realului", *şi confesiunea. Socialitatea lasă locul intimităţii,* „temporalitatea romanescă" apare „vie şi contradictorie", *personajul este în căutarea propriei identităţi,* devenind un contemplativ care „îşi regăseşte orgoliul ce fusese cândva apanajul autorului", *rămânând sfâşiat între contrarii. Multiplicarea perspectivelor* determină dispariţia naratorului, substituit cu personajul surprins în spontaneitatea fiinţării sale (Camil Petrescu, ***Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război***; Hortensia Papadat-Bengescu, ***Concert din muzică de Bach;*** Anton Holban, ***O moarte care nu dovedeşte nimic, Jocurile Daniei***; Mircea Eliade, ***Întoarcerea din Rai***; Augustin Buzura, ***Orgolii***; Alexandru Ivasiuc, ***Vestibul, Racul***).

➢ **Romanul corintic** „reflectă o nouă formă de dominaţie, ce seamănă cu represiunea. Personajele par simple marionete, trase pe sfori de un autor a cărui vocaţie suverană o constituie jocul.", esenţialmente înscris în *linia parodicului.* Textul romanesc se prezintă ca o ***Arcă a lui Noe*** „încărcată de biete făpturi ce s-au salvat de la înec: o lume de supravieţuitoare.". *Apare sub forma unui amestec de planuri* (colaje), *pasaje nonficţionale* (intertextualitate), *fragmentaritate. Cultivă parodicul, ironia tragică, grotescul, burlescul, universul eteroclit, nesemnificativul* (Mateiu Caragiale, ***Craii de Curtea-Veche***; D. R. Popescu, ***F***, ***Vânătoarea regală***; George Bălăiţă, ***Lumea în două zile***; Nicolae Breban, ***Animale bolnave, Bunavestire***; Ştefan Bănulescu, ***Cartea Milionarului***; Mircea-Horia Simionescu, ***Ingeniosul bine temperat***, ***Jumătate plus 1***).

Caracteristici:

- **romanul se defineşte printr-o structură complexă** (părţi, capitole, subcapitole, episoade, scene, adeseori corelate simbolic);

- **dezvoltă o compoziţie diversificată** (planuri paralele, intersectante, concentrice, nuclee, fire narative ce asigură derularea evenimentelor, creând impresia unităţii construcţiei romaneşti);

- **configurează o multitudine de personaje** surprinse în evoluţie/involuţie, pe o coordonată temporală desfăşurând zeci de ani şi într-un spaţiu epic variat, conturate cu ajutorul mijloacelor artistice specifice tipului de roman reprezentat;

- **propune conflicte puternice,** antrenând caractere, mentalităţi, mecanisme sociale şi politice;

Scanned with OKEN Scanner

- **discursul narativ** încearcă să re-creeze circumstanțele vieții, să rivalizeze realitatea imediată cu ajutorul **tehnicilor și al procedeelor artistice împrumutate din arta cinematografică și din practica științifică.**

În universul epic românesc, putem opera o selecție a romanelor propuse de programa școlară, după cum urmează:

1. *romanul social*: Liviu Rebreanu, ***Răscoala*** *(obiectiv, tradițional)*;
2. *romanul-frescă*: Nicolae Filimon, ***Ciocoii vechi și noi...*** *(obiectiv, clasic)*, Ioan Slavici, ***Mara*** *(obiectiv, realist)*, Ion Marin Sadoveanu, ***Sfârșit de veac în București*** *(obiectiv, tradițional)*, Marin Preda, ***Moromeții, vol. I și II,*** *(obiectiv, neomodern)*, ***Cel mai iubit dintre pământeni*** *(subiectiv, neomodern)*;
3. *romane istorice*: Mihail Sadoveanu, ***Frații Jderi, Zodia Cancerului sau Vremea Ducăi-Vodă*** *(obiectiv, tradițional)*;
4. *romane de analiză psihologică*:
   a. **de tip obiectiv**: Liviu Rebreanu, ***Pădurea spânzuraților*** *(modern)*, Hortensia Papadat-Bengescu, ***Concert din muzică de Bach*** *(modern)*;
   b. **de tip subiectiv**: Camil Petrescu, ***Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*** *(modern)*;
5. *romanul exotic*: Mircea Eliade, ***Maitreyi*** *(subiectiv, modern)*;
6. *romanul mitic*: Mihail Sadoveanu, ***Baltagul, Creanga de aur*** *(obiectiv, tradițional)*;
7. *romanul experimental*: Camil Petrescu, ***Patul lui Procust*** *(subiectiv, modern)*;
8. *romanul neomodernist*: Ștefan Bănulescu, ***Cartea Milionarului*** *(obiectiv)*;
9. *romanul postmodernist*: Mircea Nedelciu, Adriana Babeți, Mircea Mihăieș, ***Femeia în roșu*** *(obiectiv)*;
10. *romanul interbelic (între cele două războaie mondiale) al autorilor canonici:* Mihail Sadoveanu, ***Baltagul, Frații Jderi***; Liviu Rebreanu, ***Ion, Răscoala, Pădurea spânzuraților***; Camil Petrescu, ***Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război***, ***Patul lui Procust***; G. Călinescu, ***Cartea nunții***, ***Enigma Otiliei***;
11. romanul de după al Doilea Război Mondial: autor canonic Marin Preda, **Moromeții**, **Cel mai iubit dintre pământeni**; alți autori studiați: Ștefan Bănulescu, **Cartea Milionarului**, Mircea Nedelciu, ***Zmeura de câmpie***.

Scanned with OKEN Scanner

Liviu Rebreanu, ***Ion***
[roman obiectiv, realist,
de factură socială, interbelic]

1) Scurtă prezentare a esteticii realismului
2) Încadrarea textului într-o specie literară, menționând două caracteristici ale esteticii realiste, identificabile în opera studiată
3) Prezentarea problematicii și a structurii textului
4) Raportul narator – personaj
5) Natura conflictului epic
6) Tipologia personajelor
7) Tehnici narative (procedee artistice), prin exemplificarea unei **secvențe (subcapitol, episod)**
8) Originalitatea stilului

1) Scurtă prezentare a esteticii realismului (vezi capitolul ***Curente literare***, subcap. **III**, p. 260)

a. Definiția realismului

b. Enunțarea problematicii sociale și coordonatele acesteia, din perspectiva esteticii realiste

c. Lămurirea conceptelor „verosimilitate", „autenticitate", „caracter", „tipicitate"

d. Argumentarea opțiunii pentru specia literară *roman*

2) Încadrarea textului într-o specie literară, menționând două caracteristici ale esteticii realiste, identificabile în opera studiată

Publicarea romanului ***Ion***, în anul 1920, în două volume, la Editura „Viața Românească", este primită cu entuziasm de mediile culturale românești, marcând prima delimitare substanțială de tradiționalismul începutului de secolului al XX-lea: „Pornind de la același material țărănesc, ***Ion*** reprezintă o revoluție și față de lirismul sămănătorist sau de atitudinea poporanistă, și față de eticismul ardelean, constituind o dată istorică, am putea spune, în procesul de obiectivare a literaturii noastre epice." (E. Lovinescu, *Creația obiectivă: L. Rebreanu: Ion*, în ***Istoria literaturii române contemporane***, vol. III)

Roman-frescă, „doric"(conf. N. Manolescu), opera rebreniană ***Ion*** se încadrează celei de a doua perioade a curentului artistic, denumită *„realismul dur"* sau *„realismul obiectiv"*.

De reținut:

- **tematica socială** (specifică satului transilvănean);
- **reprezentarea sferoidă a universului epic**;
- **structura arhitectonică a textului** (simetria părților și a capitolelor);

Scanned with OKEN Scanner

- **perspectiva auctorială neutră;**
- viziunea naratorului („par derrière");
- **construcţia poliedrică** a personajelor;
- registrul stilistic sobru, anticalofil.

3) Prezentarea problematicii şi a structurii textului

a. *Raportul omului cu pământul* (**tema centrală**) subordonează concentric **alte teme**:

- *iubirea;*
- *arivismul;*
- *cauzalitatea;*
- *viaţa şi moartea;*
- *alienarea fiinţei;*
- *condiţia intelectualului român;*
- *problema naţională.*

b. Arhitectura romanului respectă tiparul autorului (se aseamănă unei tulpini despărţite „în două ramuri viguroase, care, la rândul lor, îşi încolăcesc braţele, din ce în ce mai fine, în toate părţile; cele două ramuri se împreună apoi iarăşi, închegând aceeaşi tulpină, regenerată cu sevă nouă."), precizat în volumul ***Mărturisiri***, cu două părţi intitulate ***Glasul pământului*** şi ***Glasul iubirii***.

Paralelismul rezultă din corespondenţa simbolică a unităţilor narative: ***Începutul-Sfârşitul, Zvârcolirea-George, Iubirea-Blestemul, Noaptea-Ştreangul, Ruşinea-Sărutarea, Nunta-Copilul, Vasile*** (punctul de reduplicare a firului epic spiralat).

4) Raportul narator – personaj

Textul, scris la persoana a III-a, impune **obiectivitatea discursului auctorial.**

Naratorul neimplicat, *extradiegetic* („narator auctorial", „instanţă narativă anonimă"), *heterodiegetic* (povesteşte la persoana a III-a), consemnează monografic viaţa satului:

a. *valoarea documentară* (relaţii sociale, stratificarea etică, etnică, intelectuală, problema naţională);

b. *valoarea etnografică* (mentalitatea rurală, vestimentaţie, arhitectura caselor, obiceiuri, tradiţii).

Omniscienţa naratorului rezultă din:

- *regizarea evenimentelor* (fir epic liniar);
- *independenţa personajelor* (comportament, relaţia cu ceilalţi membri ai colectivităţii);
- *mimarea substituirii naratorului* impune tehnica anticipării (drumul, imaginea iniţială şi finală a lui „Isus din tinichea", hora, sinuciderea cârciumarului Avrum, sângele absorbit de pământ la naşterea lui Petre).

Omniprezenţa naratorului „interesat"este trădată de:

Scanned with OKEN Scanner

- *coordonata filosofică* (fatalitatea acționează asupra evoluției protagonistului);
- *dimensiunea morală* (codul nescris al colectivității sancționează orice abatere de la normele prestabilite; moartea lui Ion).

5) Natura conflictului epic

Natura conflictului se clarifică în raport cu planurile narative:

a. *conflictul social* (lupta pentru stăpânirea loturilor de pământ – Ion Pop al Glanetaşului/Vasile Baciu);

b. *conflictul etic* (strategia seducerii Anei, adulterul);

c. *conflictul psihologic* (patima pentru pământ/patima iubirii, raţiune/afect, predestinare);

d. *conflictul politic* (alegerile electorale creează animozităţi între românii din Pripas şi Zaharia Herdelea, care optează pentru candidatul maghiar Bela Beck; sistemul juridic preferenţial).

6) Tipologia personajelor

Personajele sunt produsul mediului socio-cultural, *consecvente prin mentalitate, contradictorii prin comportament* (Ion, Ana, Vasile, Ion Belciug, Zaharia, Titu, Laura Herdelea), *surprinse în evoluţie materială şi involuţie morală* (Ion), *pragmatice, ancorate strict în prezentul istoric.*

Tipuri umane:

- Ion Pop al Glanetaşului – *tipul ţăranului român* aflat într-o tragică luptă cu societatea şi cu sine;
- Vasile Baciu – *tipul parvenitului*, al ţăranului mijlocaş, dominat de prejudecăţi;
- Ana Baciu – *tipul femeii de la ţară*, victima automatismelor sociale;
- Ion Belciug – *tipul preotului patriot* ce menţine spiritul românismului în situaţia stăpânirii austro-ungare, având însă şi un puternic simţ mercantil;
- Zaharia Herdelea – *tipul intelectualului român*, supus convenienţelor, dar luptând pentru demnitatea profesiei şi pentru onoarea familiei.

7) Tehnici narative (procedee artistice), prin exemplificarea unei secvenţe (subcapitol, episod)

a. Circularitatea firului epic – *simbol al predestinării*, al lumilor închise („corp sferoid"), cu legi imuabile, *simbol al timpului universal* (umanitatea este eternă în raport cu istoria, individul este perisabil sub semnul fatalităţii).

Scanned with OKEN Scanner

b. Dualitatea formulei compoziţionale: romanul este „o dramă" şi „o cronică" a vieţii cotidiene (conf. Nicolae Creţu, ***Constructori ai romanului***):

- *drama ţărănească* aşază pământul şi iubirea într-o polaritate tragică;
- *„felia de viaţă"* (conf. Nicolae Manolescu, ***Arca lui Noe, vol. I***), „cronica" reprezintă simptomatologia realului, cauzalitatea (socială, morală, istorică, ereditară).

c. Pluriperspectivismul asigură:

- *obiectivitatea naratorului;*
- *autenticitatea faptelor;*
- *verosimilitatea tipurilor umane.*

d. Procedeele cinematografice alternează:

- *viziunea panoramică* (la începutul fiecărui capitol);
- *focalizarea (externă şi neutră);*
- *secvenţionarea* (aglutinează episoadele după modelul realităţii care juxtapune fapte aparent fără legătură între ele);
- *flash-ul* (în scene de introspecţie sau de analiză psihologică, marchează un maxim şi un minim al devenirii umane).

e. Comentarea unei secvenţe. *Capitolul IX. Sărutarea, 8*:

❖ **Vocea impersonală a naratorului** proiectează un cadru natural marcând o *temporalitate incertă, a morţii şi a vieţii ciclice,* pe coordonate astronomice („iarna istovită" şi „apropierea primăverii...dezmierdătoare"), *simbolizând,* printr-o analogie metaforică, *dualitatea fiinţei, dimensiunea ei maniheistă,* tensiunile din sufletul lui Ion (pe care primăvara îl adevereşte în intimitatea lui absolută, robustă, primitivă, ingenuă, pătimaşă, pentru că eroul descoperă „trupul negru al câmpurilor", care îi rostuieşte fiinţa).

❖ „Vremea se dezmorţea. Iarna istovită ca o babă răutăcioasă, se zgârcea mereu, simţind aproprierea primăverii din ce în ce mai dezmierdătoare. Haina de zăpadă se zdrenţuia dezvelind trupul negru al câmpurilor." *Personificările şi epitetele metaforice conotează o percepţie subiectivă a unui narator care se substituie personajului,* pentru a reproduce cât mai fidel patima devoratoare a pământului antropomorfizat în ipostaza unei femei ispititoare. **Antiteza alb/negru** („zăpadă"/„trupul negru") operează o restructurare a semnificaţiilor cromatice, *albul fiind asociat perimatului, morţii, iar negru circumscriind vieţii,* fericirii, împlinirii. Determinările nominale duble şi triple imprimă textului **un ritm epopeic**, accentuat de formele imperfectului epic.

Scanned with OKEN Scanner

❖ **Pe coordonata temporalității mitice**, ființa se descoperă în complexitatea sensibilității sale, conștientizându-și legătura ancestrală cu semnele lumii aparent inanimate. *Întâlnirea cu pământul este ritualizată psihic, afectiv și senzorial*, pregătită cu cerbicie, pentru că „Ion de-abia așteptase zilele acestea. Acum stăpân al tuturor pământurilor, râvnea să le vadă și să le mângâie ca pe niște ibovnice credincioase.". Adjectivul demonstrativ „acestea" și adverbul „acum" marchează substituirea narator/personaj, particularizând spațiul și timpul din perspectiva protagonistului, prezentat în ipostaza unui zeu htonian. *Dragostea pentru pământ este imanentă*, un glas venit din straturile cele mai adânci ale firii, *o formă a „inconștientului colectiv" jungian*, care-l absoarbe pătimaș: „Avea nevoie de inima moșiei. Dorea să simtă lutul sub picioare, să se agațe de opinci, să-i soarbă mirosul, să-și umple ochii de culoarea lui îmbătătoare.". *Magnetismul atracției îmbracă forma unei hipnoze graduale care creează transa*, marcată stilistic de frecvența adverbului „parcă", pecetluindu-i viața definitiv, asemenea unei hore a ielelor din cercul cărora cel prins nu mai poate ieși, decât dincolo de moarte.

❖ **Viziunea panoramică**, procedeu al derulării cinematografice, specifice realismului, *dezvăluie un raport de intropatie personaj/cadru natural*, pentru că universul htonian devine o proiecție a interiorității afective și reflexive a omului, conotând starea dionisiacă, *senzualitatea refulată*. Martor al transfigurării eroului său, povestitorul îl însoțește obiectivându-se uneori prin forma de perfect simplu a verbelor, semn al inserției realului în imaginarul transei. Alternarea verbelor la imperfect reface traseul inițial, echivalent stilistic cu vorbirea indirectă liberă: „Pământul se închina în fața lui, tot pământul... Și tot era al lui, numai al lui acuma...". Aparenta inconsecvență timp verbal/adverb de timp („era"/„acuma") capătă relevanță poetică într-*o dialectică a planurilor narative (psihologic/social), complementare*, definitorii pentru structura protagonistului care își asumă extaziat noul statut de „stăpân al moșiilor", ca și cum ar fi reușit să-și supună „pământul-stihie primară, la fel de viu ca și omul, având parcă în măruntaiele lui o uriașă *anima*." (Nicolae Manolescu, ***op. cit.***).

❖ **Prin tehnica focalizării**, imaginea se apropie tot mai mult de un paroxism sinestezic, generat atât *de simultaneitatea timpului psihologic* (imperfectul) și *a celui fizic* (perfectul simplu – „ieși", „sui", „se opri"), cât și de transformarea intropatiei în consubstanțialitate. Pământul nu mai este proiecția tensiunilor lăuntrice ale eroului; *în ipostaza antropomorfă a unei senzualități insidioase, devine jumătatea cosmică a ființei*, o reîntregește în determinarea ei psiho-afectivă și socială. Pasajul epic se conturează ca un tulburător poem de dragoste, celebrând *cununia om-pământ*, „la bine și la rău", până când moartea îi va uni pentru totdeauna: „Se opri în mijlocul delniței./Lutul negru, lipicios, îi țintuia picioarele,/îngreuindu-le, atrăgându-le/ca

Scanned with OKEN Scanner

brațele unei iubite pătimașe.//Îi râdeau ochii,/iar fața toată îi era scăldată într-o sudoare caldă/de patimă.//Îl cuprinse o poftă sălbatică/să îmbrățișeze huma,/să o crâmpoțească/ în sărutări.//Întinse mâinile spre brazdele drepte,/ zgrunțuroase și umede.//Mirosul acru,/proaspăt și roditor/îi aprindea sângele." [d.n.] Polimorfismul strofelor (catren, terțină, catren, distih, terțină) și al ritmului (peon III, IV, mesomacru, amfibrah, troheu) imprimă textului muzicalitatea clasică a sonatelor beethoveniene, cu alternarea unui *adagio* și a unui *rondo*, frenezie dionisiacă, agonie și extaz, corporalizarea unui suflet primar (originar), reintegrat straturilor ancestrale.

❖ **Prim-planul** fixează transfocatorul asupra *grupului statuar om-pământ*, într-o încremenire solemnă, pentru că se oficiază ritualul adeveririi ființei, **al concretizării iubirii osmotice**: „Se aplecă, luă în mâini un bulgăre și-l sfărâmă între degete cu o plăcere înfricoșată. Mâinile îi rămaseră unse cu lutul cleios ca niște mănuși de doliu. Sorbi mirosul, frecându-și palmele. Apoi încet, cucernic, fără să-și dea seama, se lăsă în genunchi, își coborî fruntea și-și lipi buzele cu voluptate de pământul ud. Și-n sărutarea aceasta grăbită simți un fior rece, amețitor...". Sintagma „fără să-și dea seama" marchează depersonalizarea, *abstragerea din contingență a sinelui*, pentru că mezalianța dislocă legile firii, cere dăruire absolută (expresiile „mănuși de doliu", „fior rece" anticipând moartea Anei și a lui Ion), cu atât mai profundă cu cât percepția jertfei se face instinctiv, iar acceptarea sacrificiului presupune asumarea destinului. *Stilistica perfectului simplu autentifică senzațiile, descoperă realismul înfrigurat al „zvârcolirilor vieții", configurează sufletul masiv și elementar al țăranului*, ipostaziat pe tot parcursul romanului.

❖ **Prin tehnica panoramării**, se revine la imaginea inițială, perspectiva pământurilor și a satului („un cuib de păsări ascuns în văgăună de frica uliului"), închizând cercul temporalității cosmice, clepsidra, în structura căreia este convertită ființa umană. Comparația, dezvoltată pe motive folclorice, („Se vedea acum mare și puternic ca un uriaș din basme care a biruit, în lupte grele, o ceată de balauri îngrozitori.") devine metafora hybris-ului din tragediile antice. Lupta cu Geea se transformă într-o înfrângere, savurată, în secvențe naturaliste, de bătrânul Tullus (pământul absoarbe cu patimă sângele uman, la nașterea lui Petre și la moartea lui Ion). *Feminitatea insidioasă se metamorfozează în energii malefice, devoratoare, luciferice, o sublimare a fericirii paradiziace în dramatismul existenței imediate, pentru că iubirea peste firea lucrurilor cere întotdeauna jertfă de sânge.*

Scanned with OKEN Scanner

8) Originalitatea stilului

Încadrată de unii exegeți ai operei rebreniene în categoria romanul tradițional, datorită coordonatelor clasice ale structurii textului ce surprinde universul satului patriarhal (și în virtutea omniprezenței naratorului), plasată de alți critici literari la interferența expresiei tradiționale cu viziunea modernă asupra actului creației, printr-o încercare de obiectivare a demersului auctorial (prin crearea „feliei de viață", a stilului anticalofil, glisarea planurilor epice și varietatea tehnicilor narative), „formula lui ***Ion*** nu e o formulă nici actuală, nici comodă; ea e, totuși, formula marilor construcții epice, pornind de la cei vechi și ajungând la cei moderni, formula romanului naturalist, a ***Comediei umane***, de pildă, dar, mai ales, formula epicii tolstoiene; formula ciclică a zugrăvirii, nu a unei porțiuni de viață limitată la o anecdotă, ci a unui vast panou curgător de fapte învălmășite, ce se perindă aproape fără început și fără sfârșit, fără o necesitate apreciabilă, fără o finalitate deci, și această zugrăvire nu printr-o selecțiune de elemente simple, caracteristice, ci printr-o îngrămădire de imponderabile. E, negreșit, o metodă fără strălucire artistică, fără stil, cu mari primejdii (și cea mai amenințătoare e banalitatea), dar care ne dă impresia vieții în toate dimensiunile ei, nu izolată pe planșe anatomice de studiu, ci curgătoare și naturală; formulă realizată rar în toate literaturile și pentru prima dată la noi, în ***Ion***."
(E. Lovinescu, *Creația obiectivă: Liviu Rebreanu: 2. Ion*, în ***Istoria literaturii române contemporane***, vol. III).

V. Prezintă trăsăturile *unui roman de tip balzacian.*

G. Călinescu, ***Enigma Otiliei***
[roman obiectiv, realist,
cu elemente balzaciene, interbelic]

1. Definiția conceptului operațional *roman*
2. Încadrarea textului în opera scriitorului
3. Identificarea a cel puțin două caracteristici ale *romanului*
4. Compoziție
5. Natura personajelor
6. Originalitatea stilului

1) Definiția conceptului operațional *roman*

a. Romanul este o specie a genului epic în proză, cu structură complexă, determinată de mai multe planuri narative, care dezvoltă

Scanned with OKEN Scanner

intrigi paralele, antrenând personaje individualizate printr-o pluralitate de tehnici şi procedee artistice.

b. Subspecia romanului obiectiv (cronică socială şi de familie, naratorul omniprezent şi omniscient, discursul se desfăşoară la persoana a III-a, subiectul urmăreşte o logică internă liniară a universului finit, închis al micii burghezii de la începutul secolului al XX-lea), **modern** (colajul, pluriperspectivismul, construcţia poliedrică, decupajul, personajul-reflector, personajul-pretext, sinteză a formulelor narative anterioare).

2) Încadrarea textului în opera scriitorului

Pe numele său originar Gheorghe Vişan, devenit Călinescu prin adopţie, scriitorul manifestă un anumit complex al spiritului desfăşurat în stil universal-renascentist, încercând să cuprindă cât mai multe domenii, printr-o erudiţie asemănătoare cu a lui B. P. Hasdeu şi N. Iorga. Excelează deopotrivă în istoria şi critica literară, studii de literatură universală, creaţii artistice lirice (***Poesii*** –1937; ***Lauda lucrurilor*** – 1963), dramatice (***Şun sau Calea netulburată. Mit mongol***; ***Ludovic al XIX-lea*** –1964), epice (***Cartea nunţii*** – 1933, ***Enigma Otiliei*** – 1938, ***Bietul Ioanide*** – 1953, ***Scrinul negru*** – 1960).

Criticul literar *postulează superioritatea prozei realist-obiective*, declarându-se împotriva romanului de analiză (proustian), pentru că mimează autenticitatea şi se pierde în polemici filosofice sterile. Autorul remarcă opera lui Liviu Rebreanu pentru impresia de viaţă trăită autentic, în spaţiul fabulaţiei narative: „E complet fals a susţine că ţăranul n-are viaţă morală şi deci complexitatea cerută eroului de roman. Ecuaţiile ţăran = om rudimentar, orăşan = fiinţă complexă dovedesc o judecată falsă şi un snobism caracteristic naţiei noastre de rurali." (G. Călinescu, ***Ulysse***).

Disociind tipologia personajelor, după modelul balzacian, scriitorul propune „indivizi care se adaptează automatic, instinctual" şi eroi care „străduindu-se să se explice, se adaptează moral." (Nicolae Manolescu, *Ochiul estetului*, ***Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc, vol. I***) şi care încearcă să stabilească între personalitatea interioară şi realitatea obiectuală un permanent dialog, constituit din comentarii erudite, sau dintr-o valorizare a faptelor şi a oamenilor. *Obiectul romanului este omul ca fiinţă morală*: „Când un erou se poartă după instinctele fundamental umane, dar se zbate să se explice complex, atunci el devine copt pentru roman. Lărgind înţelesul cuvântului, am putea aplica aici noţiunea de ipocrizie. Toţi eroii complecşi sunt nişte ipocriţi, sublimi ori ridiculi, care nu vor să admită izvorul automatic al actelor lor." (G. Călinescu, ***op. cit.***)

Publicat în anul 1938, romanul ***Enigma Otiliei*** este un răspuns polemic la întrebarea provocatoare a lui Mihai Ralea „De ce nu avem roman?" *G. Călinescu adoptă formula clasică a romanului balzacian, creator de tipologii, din perspectiva „umanităţii canonice", dar topeşte în materia epică şi elemente baroce, romantice, moderne, anticipând postmodernismul deceniului opt.*

3) Identificarea a cel puţin două caracteristici ale *romanului*

Romanul se particularizează:

Scanned with OKEN Scanner

- printr-o **structură liniară** (*douăzeci de capitole înlănțuite organic și un epilog* care dublează finalul propriu-zis, marcând o ieșire din temporalitatea discursului și glisarea în istoria narată);

- **dezvoltă o compoziție diversificată** pe *două planuri care intersectează permanent* (iubirea imposibilă și competiția pentru moștenirea averii lui Costache Giurgiuveanu), *patru fire narative*, reprezentând tot atâtea *teme* (societatea bucureșteană la începutul secolului al XX-lea, paternitatea, iubirea, înavuțirea);

- **configurează o multitudine de personaje** *surprinse în evoluție* (Felix Sima, personaj-martor, din perspectiva acestuia textul se prezintă sub forma unui bildungsroman), *clasice, statice, consecvente propriilor principii existențiale* (moș Costache, Aglae Tulea, Stănică Rațiu, Aurelia Tulea), *romantice* (Otilia Mărculescu, Leonida Pascalopol), *personaje-reflector* (Stănică Rațiu – balcanic în manifestare, Felix Sima), pe o *coordonată temporală cuprinsă între „iulie 1909" și „după încheierea păcii"* (în urma Primului Război Mondial), într-un *spațiu epic variat* (București, pe strada Antim, Calea Victoriei, bulevardul Lipscani, casele de pe strada Lăpușneanu, străzile din spatele Gării de Nord, localitatea Ciulnița, în Câmpia Bărăganului, la moșia lui Pascalopol, metropola franceză Paris);

- **propune conflicte puternice** antrenând *caractere* (Aglae Tulea/moș Costache/Otilia; moș Costache/Stănică Rațiu; Felix/Pascalopol), *mentalități* (rapacitate, arivism, filantropie, cosmopolitism);

- **discursul *narativ*** *încearcă să recreeze circumstanțele vieții, să rivalizeze realitatea imediată* cu ajutorul **tehnicilor și al procedeelor artistice împrumutate din arta cinematografică** (*relativizarea planurilor, focalizarea, flash-ul, secvenționarea, dramatizarea unor episoade, disponibilitatea ludică, satiriconul, refracția poliedrică a personajelor*) **și din practica științifică** (*descrierile arhitecturale, digresiunile pe teme culturale, crochiurile naturaliste, analiza psihologică*).

4) Compoziție

Compoziția dezvăluie un eclectism estetic, o vocație a spiritului baroc modern, prin însumarea mai multor elemente împrumutate din:

a. clasicism:

- **ipostaza naratorului omniscient și omniprezent** (valorizează, comentează, regizează, preia funcția epică a câte unui personaj, mai ales, în ipostaza erudită a tânărului Felix);

Scanned with OKEN Scanner

- **inserţia episoadelor dramatizate**, după un scenariu prestabilit;
- **dialogul devenit** un mijloc de caracterizare indirectă;
- **tipologizarea personajelor** după formula **„umanizării canonice"**, prin dominanta psiho-afectivă sau raţionalist-mercantilă;

b. romantism:

- un proces straniu **de oglindire dublă a eroilor**, cărora li se proiectează umbra pe un panou semiopac, ce deformează până la alteritate personajele;
- **dubletele antagonice** (Felix/Pascalopol; Stănică/Pascalopol; Otilia/Aurica; Olimpia/Georgeta; Titi/Felix; moş Costache/Aglae);
- **temperamente contradictorii** (Stănică, Pascalopol, moş Costache);
- **prezenţe eterizate**, **concretizarea unor concepte abstracte** (Otilia Mărculescu, misterul feminităţii);
- **ambiguizarea sentimentelor**, **tribulaţiile iubirii** (dragoste, pasiune, senzualitate, hedonism, platonism) sunt studiate „pe probe de laborator";
- **descrierile de natură** (Bărăganul şi moşia de la Ciulniţa) reprezintă **nexuri narative** ale unor momente de maximă concentrare a substanţei romaneşti;

c. realism:

- **tematica socialului** (Bucureştiul la începutul secolului al XX-lea, moştenirea şi paternitatea);
- **circularitatea textului** (simulată, deoarece reproducerea replicii lui moş Costache, „Aici nu stă *nimeni*!" este efectul unui proces de *introspecţie retrospectivă*: în intimitatea biroului său, Felix reface mental drumul pe strada Antim, din perspectiva sensibilităţii lui perceptive, părându-i-se „că ţeasta lucioasă a lui moş Costache apare la uşă şi vechile vorbe îi răsunară limpede în ureche"; nu se reiterează propriu-zis nicio întâmplare);
- **viziunea cinematografică** a succesiunii evenimentelor operează **cu focalizare, secvenţionare** şi **flash**, pentru a crea impresia de viaţă autentică, **obiectivând statutul naratorului**;
- **corelarea mediului social cu tipologia personajelor** aminteşte de **tehnica balzaciană** (aspectul casei de pe strada Antim atestă zgârcenia lui Giurgiuveanu; interiorul odăii Otiliei defineşte misterul feminităţii; acareturile lui Pascalopol trădează mizantropia; meticulozitatea şi obsesia curăţeniei sugerează inflexibilitatea şi maliţiozitatea Aglaei etc.);
- **un aliaj straniu** realizat din orgoliu artistic şi abilităţi psihologice se remarcă în procesul plăsmuirii operei,

Scanned with OKEN Scanner

definit conceptual de scriitor: „Un autor total obiectiv, care adică ar culege numai date din realitatea obiectivă, fără a pune nicio picătură din realitatea subiectului său, adică a fondului său liric, ar face o operă seacă de documentarist, iar nu o operă realistă. Experiența oferă documentul, creatorul pune viața." (***Esența realismului***)

- **o cezură în ritmul carnavalesc al caruselului vieții**, care se rotește amenințător pentru majoritatea celor implicați în joc.

5) Natura personajelor

Construcția personajelor combină formulele, o sinteză de clasic, romantic, naturalist și modern:

a. clasic:

- Costache Giurgiuveanu se încadrează **tipologiei avarului** (în descendența lui Harpagon din comedia ***Avarul*** de Molière, fără să atingă dezumanizarea lui Hagi-Tudose, al lui Barbu Ștefănescu-Delavrancea), **al parvenitului** (tendința de a *„executa grandiosul clasic în materiale nepotrivite"*);

- Aglae Tulea, *„baba absolută fără cusur în rău"*, **avară, rapace**, *meschină, ridicolă, este un personaj grotesc, mărginită intelectual și osificată afectiv;*

- Aurelia (Aurica) Tulea devine imaginea în oglindă a mamei sale, reprezentând **tipul fetei bătrâne**, pentru care scopul suprem al vieții rămâne seducerea unui bărbat, chiar dacă aceasta ar presupune încălcarea convenienței atât de mult invocate de Aglae;

- Stănică Rațiu – **tipul parvenitului, al arivistului,** varianta stilizată a lui Dinu Păturică, ori alternativa epică a demagogului Cațavencu, dar concitadin **balcanicilor Mitică** și **Gore Pirgu** – *șantajează, se lamentează, fură, este seducător, sentimental, escroc, principial, molieresc, cabotin, colportor,* configurând **ipostaza satiriconului**, a măștilor carnavalești (pentru el, viața reprezintă un permanent joc în care regulile sunt impuse de ipocriți și fanfaroni);

b. romantic:

- Otilia Mărculescu reprezintă **expresia misterului feminin**, „Otilia este «eroina mea lirică», proiecția mea în afară și feminină. Flaubertian aș putea spune și eu: *Otilia c'est moi*, e fondul meu de ingenuitate și copilărie... Otilia este oglinda mea de argint.", *diafană, idealistă, esența însăși a feminității,* pe care autorul a avut

Scanned with OKEN Scanner

curajul să o concretizeze artistic; **sinteză de tendinţe contradictorii** (*visătoare/lucidă/practică; exuberanţă juvenilă/maturitate rigidă; ingenuitate/cochetărie*), ea trăieşte – paradoxal – **drama singurătăţii**;

- Leonida Pascalopol – **moşierul epicureu, burghez rafinat, dominat de sentimente confuze** pentru Otilia – se distinge prin *acte filantropice* (deşi ele au o finalitate precisă, camuflată cu tact desăvârşit); *delicat şi fin cunoscător al tribulaţiilor iubirii*, pare că-l iniţiază pe Felix, printr-o subtilă competiţie, în jocul complicat al vieţii;

c. naturalist:

- Simion Tulea – **tipul alienatului**, terorizat de ordinea cazonă a soţiei, *ancorat în universul mistic al Mântuitorului, dar manifestând manii casnice* (brodează) – trăieşte o *criză a paternităţii*, reacţionând violent când Stănică Raţiu îi cere zestrea Olimpiei (pe care o reneagă);

- Titi Tulea înfăţişează **tipul retardatului, apatic** şi dezinteresat, *cu automatisme ridicole* (reproduce imagini ale cărţilor poştale, se leagănă continuu) *şi cu obsesii erotice, până la patologie*;

d. modern:

- Felix Sima – **tipul intelectualului superior**, în ascensiune, asumându-şi iubirea pentru Otilia – este un **alter-ego al scriitorului, personaj-martor şi -reflector**; aparenta mobilitate a eroului ţine de schimbarea viziunii, de poziţionarea în alte puncte reflectoare prin care protagonistul caracterizează sau valorizează ceea ce vede (finalul romanului îl plasează, printr-o fină aluzie, în categoria **carieriştilor de elită**, a unei specii **de arivişti rafinaţi**).

6) Originalitatea stilului

Impresia generală a romanului este a unei **disponibilităţi ludice**, grefate **pe instabilitatea modelelor**, permanent schimbate **prin desemantizare**, astfel încât se conturează marginile „unei jucării perfecte, de şuruburi şi arcuri, care de la prima declanşare a mecanismului merge ca un ceasornic, epicul apare aici prea pur, prea tehnic, fără altă motivaţie decât gratuitatea sa estetică prea evidentă", „maşinărie perfectă, uluitoare în preciziune, imitând viaţa până la iluzia fenomenală." (I. Negoiţescu, art. *G. Călinescu: **Enigma Otiliei***, în rev. „Fapta", nr.11 august 1947).

Scanned with OKEN Scanner

VI. Expune *subiectul* unui text narativ studiat, aparţinând lui Mihail Sadoveanu.

Mihail Sadoveanu, ***Baltagul***
[roman obiectiv, tradiţionalist, de factură mitică, interbelic]

1) Caracteristici ale tradiţionalismului
2) Încadrarea romanului *Baltagul* în opera scriitorului
3) Subiectul romanului (structură şi compoziţie)
4) Originalitatea stilului

1) Caracteristici ale tradiţionalismului (vezi cap. ***Curente literare***, subcap. **VI**, p. 273)

a. *definiţie*
b. *contextul cultural*
c. *doctrina estetică* (sămănătorist-poporanistă)

2) Încadrarea romanului *Baltagul* în opera scriitorului

Într-o perioadă când disputa tradiţionalism-modernism alimentează veleităţi notabile în peisajul literaturii române, Mihail Sadoveanu asistă imperturbabil la manifestarea spiritului polemic, optând pentru formula sămănătorist-poporanistă, chiar dacă în perioada interbelică ea dispăruse ca tendinţă artistică, sub incidenţa gândirismului, formulat de Nichifor Crainic.

Scriitorul a publicat peste 100 de volume de proză, de la genul scurt (schiţă, povestire, nuvelă, memorialistică) până la epopeea Muşatinilor, ***Fraţii Jderi, Viaţa lui Ştefan cel Mare*** (pentru a aminti numai câteva dintre romanele istorice sadoveniene), cărora li se adaugă un volum de versuri, ***Daim*** (postum, 1980), expresia unei sensibilităţi serafice. De la debutul fulminant, patru cărţi în acelaşi an (***Povestiri***, ***Şoimii***, ***Dureri înăbuşite***, ***Crâşma lui Moş Precu***), 1904 (numit de Nicolae Iorga „Anul lui Sadoveanu"), până la volumul ***Aventură în lunca Dunării. Evocări*** (1954), opera povestitorului moldovean poate fi grupată în mai multe categorii.

➢ Reţine atenţia **proza preponderent rurală**, accentuat lirică, încadrată de istoria literară *perioadei sămănătorist-poporaniste*, mai ales pentru *portretul idealizat al ţăranului*, păstrător al tradiţiilor şi obiceiurilor, asumându-şi existenţa cu seninătatea mioritică a păstorului moldovean. *Perspectiva*

Scanned with OKEN Scanner

mitic-patriarhală răzbate din verva povestirii-confesiune, pe care omul de la țară o transformă într-o stare de grație perpetuă, sub incidența naturii htoniene, într-o *comuniune ancestrală* (***Țara de dincolo de negură***, ***La noi în Vișoara***, ***Împărăția apelor***, ***Istorisiri de vânătoare***, ***Dumbrava minunată***, *Nada Florilor*, ***Nopțile de Sânziene***, ***Hanu Ancuței*** ș.a.).

- În Discursul de recepție la Academie (1923), Sadoveanu afirmă: „Trebuie să fac mărturisirea de credință că poporul este părintele meu literar; că trecutul pulsează în mine ca un sânge al celor dispăruți; că mă simt ca un stejar bătrân, cu mii și mii de rădăcini înfipte în pământul neamului meu...".
- Registrul stilistic înregistrează și *tonuri grave*, dramatice, generate de *incompatibilitatea spirituală și materială a două lumi*: boierul și țăranul (***Bordeienii***, ***Păcat boieresc***, ***Dureri înăbușite*** etc.).
- „Sadoveanu se apropie cu o simpatie specială de acele comunități omenești care-și păstrează oarecum sufletul țărănesc patriarhal. Ele se retrag spre a trăi într-o fortăreață naturală, închipuită fie de văile munților, unde s-au cuibărit satele păstorilor din ***Baltagul***, fie de bărăganul dobrogean, unde se găsesc stânele oierilor, din ***Ostrovul lupilor***, și alcătuiesc adesea așezări complet izolate, ca bordeiul lui moș Mitrea, pescarul din Deltă (***21 mai***), coliba pândarului Culi Ursachi (***Ochi de urs***), sau ascunzișul din inima codrului unde viețuiește pădurarul Peceneaga (***Nopțile de Sânziene***)." (Ovid S. Crohmălniceanu, *M. Sadoveanu*, în ***Literatura română între cele două războaie mondiale***, vol. I)

➢ **Romanul istoric** descoperă *un restaurator sentimental și manierist*, în același timp, *scrupulos în detaliul revelator* (până la filigran), pentru care Moldova reprezintă:

- o *arcadia medievală*, sub sceptrul lui Ștefan cel Mare (***Frații Jderi***, ***Neamul Șoimărești***, ***Viața lui Ștefan cel Mare*** – cu eroi legendari, dominați de spiritul dreptății, viteji, capabili de sacrificiul suprem);
- spațiul unei *balcanice decadențe*, sfâșiat de intrigi și lupte politice (***Nunta domniței Ruxanda***, ***Zodia Cancerului sau Vremea Ducăi-Vodă***).

➢ **Orașul de provincie** stă sub semnul *cenușiului inert*, osifică spiritele, *dezrădăcinează ființa* ori o așază sub spectrul solitudinii și suferinței, al dezintegrării afective generate de *eșecuri succesive* sau de *mentalități obscure, plate* (***Locul unde nu s-a întâmplat nimic***, ***Apa morților***, ***Haia Sanis*** etc.).

Scanned with OKEN Scanner

3) Subiectul romanului (structură şi compoziţie)

Publicat în anul 1930, într-o tensiune creatoare maximă timp de zece zile (conform amintirilor Profirei Sadoveanu), deşi istoria literară consemnează şaptesprezece zile, ***Baltagul*** este romanul „unui suflet de munteancă" (Perpessicius) sau al transhumanţei (G. Călinescu) ori roman realist (Nicolae Manolescu), polifonic – prin varietatea formulelor narative folosite – dar „în fond, datul (sau datina), ca mod de comunicare cu formele arhetipale, legile oieritului şi drama morţii, realităţi formând o triadă, se înscriu într-un timp al târziului fără noapte, într-un spaţiu de atitudini solemne în care muntele circumscrie o lume închisă [...]." (Constantin Ciopraga, *Semnele mentalităţilor originare*, în vol. ***Mihail Sadoveanu. Fascinaţia tiparelor originare***).

A. Structură

➢ **Discursul epic** dezvoltă **16** capitole structurate în **trei părţi**:

- **prima parte** cuprinde capitolele ***I – VII,*** focalizând interesul cititorului asupra Vitoriei Lipan, căreia îi urmăreşte evoluţia, de la aşteptare, bănuială, nelinişte şi presimţire, până la certitudine, hotărâtă să plece în expediţia morţii şi a vieţii: *„În zori-de-ziuă, vineri în 10 martie, munteanca şi feciorul ei au închinat caii cei pagi ş-au încălecat. [...] Când izbucni soarele în răsărit către Bistriţa, întâi munteanca şi pe urmă flăcăul îşi făcură de trei ori semnul sfintei cruci, închinând fruntea spre lumină."* (cap. ***VII***);

- **partea a doua** concentrează capitolele ***VIII – XIII,*** echivalente labirintului interior şi exterior, pe coordonata călătoriei iniţiatice, finalizată cu descoperirea osemintelor lui Nechifor Lipan: *„Flăcăul tresări şi se întoarse. Dar ea strigă pe celălalt, pe mort. Îngenunchind cu grabă, îi adună ciolanele şi-i deosebi lucrurile. Căpăţâna era spartă de baltag."*(cap. ***XIII***);

- **partea a treia** (capitolele ***XIV – XVI***) structurează concentric romanul, pentru că ceea ce iniţial fusese doar spirit manifestat în sensibilitatea perceptivă a Vitoriei (femeia îşi aminteşte sociogonia povestită de Lipan la petreceri) devine materie în circuitul subteran al naturii eterne (înmormântarea oierului ucis); odată rânduiala împlinită şi echilibrul restabilit, viaţa îşi reia cursul firesc: *„Ş-apoi după aceea ne-om întoarce iar la Măgura, ca să luăm de coadă toate câte-am lăsat. Iar pe soră-ta să ştii că nici c-un chip nu mă pot învoi ca s-o dau după feciorul acela nalt şi cu nasul mare al dăscăliţei lui Topor."*(cap. ***XVI***).

Scanned with OKEN Scanner

➢ **Polimorfismul textului** a suscitat interpretări dintre cele mai diverse ale *istoriei* narate:
- „monografie antropologică" şi „roman poliţist" (G. Călinescu);
- „mare baladă, romanţată, de mister cosmic", dar şi „romanul unui suflet de munteancă" (Perpessicius);
- roman realist „rămânând o monografie social tipologică" (Paul Georgescu);
- „o alcătuire naturalistă" (I. Negoiţescu);
- „roman de dragoste", „al inteligenţei", „al unei acţiuni justiţiare", „social", „de observaţie caracterologică, de o perfectă obiectivitate comportamentală", „filosofic" şi „iniţiatic" (Alexandru Paleologu);
- „roman demitizant", „singurul roman obiectiv care i-a reuşit lui Sadoveanu", „un roman realist în sensul cel mai propriu" (Nicolae Manolescu);
- „roman al cunoaşterii" (Petru Mihai Gorcea).

➢ Indiferent de formula acceptată de unul sau altul dintre criticii literari, **două planuri** se disting, la nivelul discursului:
- un plan al lumii axat pe «rânduielile stăpânirii», *social, monografic,*
- un plan „al universului arhaic fără vârstă în timp", *mitic şi psihologic,* care intersectează: „Asistăm nu la izgonirea unei structuri (monografică) de către alta (mitică), dar la suprapunerea lor translucidă, complementară, în care cea de a doua creează adâncime primei, dă volum suprafeţei." (Paul Georgescu, *Destinul interior*, în vol. ***Polivalenţa necesară***).

B. Compoziţie

• **Tema** romanului o constituie satul românesc de la munte, abstras din istoria-devenire şi cantonat într-o atemporalitate metaforică, prin tradiţii, mentalitate, automatisme comportamentale, fond spiritual şi afectiv, dezlegarea „semnelor" şi respectarea „rânduielilor".

• **Firul epic liniar** urmăreşte simultan existenţa celor două lumi (socială şi mitică), *desfăşurându-se pe momentele subiectului printr-o anacronie* (**analepsă** – evocare anterioară, din perspectiva Vitoriei – şi **prolepsă**, anticipare narativă a dramei consumate pe muntele Stânişoara, la Crucea Talienilor, în amurg).

1. Expoziţiunea cuprinde
- o sociogonie povestită de Lipan la cumetrii şi la nunţi, asupra iernii, conform unui ritual persuasiv al zicerii, pentru că *„Domnul Dumnezeu, după ce a alcătuit lumea, a pus rânduială şi semn fiecărui neam."*.

Scanned with OKEN Scanner

- Urmează descrierea satului *„risipit pe râpi sub pădurea de brad"*, toamna, îndeletnicirile muntenilor, portretul lui Nechifor, proiectat pe fundalul fericirii matrimoniale, detalii din gospodăria Lipanilor şi o presimţire sumbră care cuprinde sufletul femeii.
- La scrisorile trimise de Gheorghiţă, prin care anunţa că tatăl său nu-şi făcuse drum prin Cristeşti, unde aveau tocmiţi ciobani pentru turmele de oi şi care trebuia să fie plătiţi, Vitoria, neştiind să scrie şi să citească, îl roagă pe Daniil Milieş, preotul din Măgura (Dănilă, cum îi spun sătenii), să-i compună răspunsul, cerându-i lui Gheorghiţă să vândă din oi pentru a-şi achita datoriile şi să vină acasă de sfintele sărbători. Îi împărtăşeşte preotului din temerile ei (Nechifor lipseşte de 40 de zile, l-a visat trecând călare o apă neagră, vremea se agită, cocoşul se întoarce cu secera cozii spre focul din vatră).
- Întunericul ce a cuprins sufletul femeii devine tot mai dens (*„un vierme neadormit"*) şi Vitoria caută semne al căror înţeles să-i lumineze firea. Chiar dacă nu crede în farmece, solicită abilităţile „babei Maranda" la ghicitul în cărţi, unde apare chipul unei femei *„cu ochii verzi şi cu sprâncene îmbinate"*. Fondul său creştin însă îi orientează invocarea prezenţei lui Nechifor, prin penitenţă (rugăciuni şi post negru douăsprezece vineri).
- De Sfântul Ioan Botezătorul, pleacă pentru a se închina la icoana Sfintei Ana, de la mănăstirea Bistriţa, cerând sfatul părintelui Visarion în legătură cu presupusa dispariţie a soţului.

2. Intriga

- La Piatra-Neamţ, îi precizează prefectului că Nechifor lipsea de 73 de zile, fiind plecat pentru a cumpăra 300 de oi. Părerea acestuia că ciobanul ar putea fi ucis transformă presimţirea în durerea certitudinii: *„Având într-însa ştiinţa morţii lui Nechifor Lipan şi crâncenă durere, se văzu totuşi eliberată din întuneric"*. Îl roagă pe Daniil să-i scrie o cerere prin care solicită poliţiei din Piatra să-l caute pe soţul ei.
- Hotărâtă să afle adevărul, îşi canalizează activitatea spre pregătirea drumului iniţiatic: o trimite de 27 februarie pe Minodora la o mătuşă, călugăriţă la mănăstirea Văratic, îi dă fierarului o bucată de metal să-i confecţioneze un baltag pentru Gheorghiţă, plăteşte preotului *„trei hârtii de câte douăzeci ca să se roage şi pentru călătoria ei"*, alături de colaci, colivă, untdelemn şi vin în biserică (de 40 de Sfinţi), vinde alimentele şi pieile de miel din pod

Scanned with OKEN Scanner

negustorului David, care avea crâşmă şi han în Călugăreni, unde poposise deseori şi Nechifor.

3. *Desfăşurarea acţiunii*

- De 10 martie, Vitoria şi Gheorghiţă părăsesc Măgura, însoţiţi o parte din drum de hangiul David, care o asigură că Lipan trăieşte, dar zăboveşte pe undeva, în taină. *„Dumneata trebuie să crezi că trăieşte, ca să ai putere să-l cauţi."* Dar tot cârciumarul îi oferă cealaltă faţă a medaliei: *„Ai auzit dumneata vreodată moarte de om să nu se afle şi leş să nu iasă la lumină? Se duc hultanii şi corbii ş-arată unde zace un trup lovit de bandiţi. Apa îl dă la mal dacă-i înecat. [...] Vra să zică toate vorbesc: aşa le-a rânduit Dumnezeu."*.
- Urmează drumul sinuos, pe urmele lui Nechifor, la popasurile de care Vitoria are cunoştinţă din spusele anterioare ale soţului, un drum plin de meandre. *„Firul*, simbol al *meandrelor* şerpuitoare ale vieţii, reprezintă suişurile şi coborâşurile, opririle şi cotiturile pe care Vitoria şi fiul ei sînt nevoiţi să le străbată. [...] Este posibil astfel ca meandrul să fie motivul primar care a dat prin complicaţie labirintul şi tot meandrul este însuşi drumul milenar al transhumanţei păstoreşti." (Marin Mincu, *Un aspect al poeticii sadoveniene – labirinticul*, în ***Repere***).
- Itinerarul cuprinde, cu excepţia satului Măgura, toponime reale: **Tarcău – Bistriţa – Bicaz – Fărcaşa – Călugăreni** (nu departe de **Piatra Teiului**; poposind la David, Vitoria îşi visează soţul: *„Încerca să-l oprească pe Lipan şi să-i întoarcă spre ea obrazul, ca să i-l cetească. El era însă tot mai în fund. Peste el se revărsau ape de primăvară."*) **– Fărcaşa** (unde vorbeşte cu subprefectul Balmez, care crede că Nechifor este mort) **– Borca** (prilej pentru scriitor să configureze dimensiunea spirituală a munteanului: *„Locuitorii aceştia de sub brad sunt nişte făpturi de mirare. Iuţi şi nestatornici ca apele, ca vremea; răbdători în suferinţi ca şi-n ierni cumplite, fără griji în bucurii ca şi-n arşiţile lor de cuptor, plăcându-le dragostea şi beţia şi datinile lor de la începutul lumii, ferindu-se de alte neamuri şi de oamenii de la câmpie şi venind la bârlogul lor ca fiara de codru, mai cu samă stau ei în faţa soarelui c-o inimă ca din el ruptă: cel mai adesea se desmiardă şi luceşte – de cântec, de prietinie."*), unde întâlneşte o cumetrie **– Cruci** (autorul marchează schimbarea calendarului religios, prin reproşul pe care Vitoria îl face mirilor de a se căsători în Postul Paştelui, de aici fixarea cu aproximaţie a timpului acţiunii, 1924) **– Ţara Dornelor – Vatra Dornei** (munteanca află că

Scanned with OKEN Scanner

Lipan a cumpărat trei sute de oi, singurele care mai rămăseseră în ocol şi că alţi doi ciobani l-au rugat să le vândă măcar o sută de oi; la cârciuma lui Macovei, culege informaţii despre unul dintre păcurari, stigmatizat pe buza superioară cu o tăietură ca botul unui iepure) – **Păltiniş – Dârmoxa – Broşteni – Gura Negrei – Bistriţa – Borca – Sabasa –** muntele **Stânişoara** (**Crucea Talienilor**) – **Suha** (la crâşma lui Iorgu Vasiliu i se spune că au trecut în toamnă nişte ciobani având câteva sute de oi, dar erau numai doi: *„În întuneric, începea să i se facă lumină. La Sabasa fuseseră trei. Dincoace, peste muntele Stânişoara, la Suha, Nechifor Lipan nu mai era. Se înălţase deasupra? Aici, între Sabasa şi Suha, trebuia să găsească ea cheia adevărului. [...] Întâi şi întâi de la ei trebuia să afle dacă Lipan s-a înălţat în soare, ori a curs pe-o apă..."*) – **Sabaşa** (la sfatul cârciumarului Toma, Vitoria încearcă să culeagă informaţii de la săteni, până când îl găseşte pe Lupu: *„Femeia avea în ea o sfârşeală bolnavă şi-n acelaşi timp o bucurie, găsind în animal o parte din fiinţa celui prăpădit."*; pare că între cei doi soţi există o comunicare spirituală şi afectivă: *„El – se înţelege lesne – nu mai era între vii cu trupul. Dar sufletul lui se întoarse spre dânsa şi-i dădea îndemnuri. Era ş-o hotărâre mai de sus – către care inima ei întruna sta îngenunchiată."*) – **Suha** (revenită la hanul lui Iorgu Vasiliu, plănuieşte, cu soţia acestuia, Maria, să facă o vizită la Doi Meri pentru a le determina pe Ileana şi Gafiţa, nevestele celor doi ciobani criminali, să spună câte ceva din secretele casei) – **Crucea Talienilor.**

4. Punctul culminant

- La al doilea pod dinspre Sabasa, câinele devine agitat, se repede asupra cailor, apoi, „încolţind pulpana sumăieşului" lui Gheorghiţă, ajunge în râpă, „dând glas". Vitoria şi fiul ei descoperă rămăşiţele lui Lipan: *„Oase risipite, cu zgârciurile umede, albeau ţărâna. Botforii, taşca, chimirul, căciula brumărie erau ale lui Nechifor. Era el acolo, însă împuţinat de dinţii fiarelor. Scheletul calului, curăţit de carne, sub tarniţă şi poclăzi, zăcea mai încolo."*.

5. Deznodământul

- Cu tact şi răbdare, Vitoria îl determină pe Calistrat Bogza să recunoască omorul săvârşit, după ce – în prealabil – a tocmit trei buciumaşi, patru bocitoare şi trei preoţi pentru înmormântarea soţului, îndeplinind toate riturile creştine. Lovitura lui Gheorghiţă cu muchia baltagului şi atacul câinelui îi provoacă moartea lui Bogza, la praznicul pregătit de

Scanned with OKEN Scanner

munteancă, unde au fost invitaţi şi „oamenii stăpânirii", printre care subprefectul Balmez.
- Reconstituirea crimei în cele mai mici detalii îi surprinde pe toţi, dar mai ales pe Calistrat: *„N-am înţeles de unde ştie; dar întocmai aşa este."*.
- Viaţa, cu automatismele ei, se reia, Vitoria atenţionaându-l pe Gheorghiţă că trebuie să treacă pe la Ştefăneşti, ca să vadă turma de la Rarău, apoi se vor întoarce pentru parastasul de nouă zile, vor discuta cu baciul Alexa să întoarcă turmele în munţi şi vor reveni la patruzeci de zile, împreună cu Minodora, ca să ştie unde este mormântul tatălui ei.

- **Elementele mitologiei populare implică** o *analogie cu balada* ***Miorița***, din care Sadoveanu preia:
  - versurile *„Stăpâne, stăpâne,/Mai chiamă ş-un câne..."*, ca motto;
  - funcţia narativă a cifrei 3;
  - motivul complotului, al animalului năzdrăvan (Lupu finalizează actul justiţiar);
  - motivul comuniunii om-natură;
  - motivul morţii iniţiatice;
  - romanul pare să reprezinte deznodământul baladei populare, inexistent în textul folcloric;
  - interesul autorului vizează reacţia rudelor la vestea morţii celui drag.

❖ *O replică savantă* o dă Alexandru Paleologu, care stabileşte o serie de corespondenţe între substratul romanului **şi mitul egiptean al lui Isis şi Osiris**:
  - *Vitoria = Isis;*
  - *Nechifor = Osiris;*
  - *Gheorghiţă = Horus;*
  - *Lupu = Anubis;*
  - *lăicerul* în care Vitoria adună osemintele soţului = *pielea de animal* în care este învelit Osiris pentru a reînvia;
  - *beţişorul alb* pe care îl poartă munteanca, fără a se folosi de el = *instrumentul magic osirian*;
  - *moartea iniţiatică* implică o coborâre în Infern şi o înălţare, cu ajutorul crengii de aur substituită în roman de baltagul lui Gheorghiţă.

❖ **Motivul labirintului** („labrys" = secure cu două tăişuri = baltag) este dublu marcat:
  - **traseul parcurs de protagonişti**, un drum al cunoaşterii şi al vieţii, pare abstras din temporalitatea imediată: „Vitoria opreşte viitorul, ca şi când ar opri cu mâna mersul unui pendul, până când lucrurile pot intra pe făgaşul lor firesc

Scanned with OKEN Scanner

prin pedepsirea criminalului." (Paul Georgescu, ***op. cit.***):

- *drumul maturizării lui Gheorghiță* (momentul privegherii, confruntarea directă cu Bogza);
- *calea iluminării pentru Vitoria* (descoperirea adevărului, rânduirea celui mort, pedepsirea criminalilor);

▪ **simbolistica baltagului** (*unealtă a muntenilor, echilibru între bine și rău, obiect justițiar* – este de remarcat faptul că Bogza primește lovitura în frunte de la Gheorghiță, care folosește baltagul întrebuințat în crima de la Crucea Talienilor; baltagul tânărului, sfințit de preotul satului, nu se pătează cu sânge).

❖ Elemente de mitologie creștină și păgână intercondiționează, fără a diminua semnificațiile majore ale operei: „Structurile conviețuiesc; demonii unei religii arhaice se acomodează cu religia monoteistă, sfânta Venus cu maica Precista, baba Maranda, a cărei poziție față de polii pozitiv și negativ ai eticii este ambiguă, cu părintele Daniil, cum sfânta Ana și sfântul Sisoie («care are stăpânire asupra unora dintre demonii mărunți») își iau atributele magice ale urmașilor lui Deceneu. De-i mai adăugăm pe crâșmari (Macovei, Vasiliu, Toma) și pe domnul prefect cu jandarmii lui, ordinea din cer și cea de pe pământ este completă. Astfel spus, în ***Baltagul*** nu e descrisă numai arhitectura socială închisă, ci două lumi în contact, în conviețuire și antagonism. Tot acest fond de descriere socială este necesar confruntării etice." (Paul Georgescu, ***op. cit.***).

• Ceea ce imprimă textului **un ritm de epos (epopee)** este *dimensiunea lirică a discursului,* strălucit concretizată în capitolul ***XIV***, care marchează „rânduirea" celui plecat în regatul morții, restabilirea echilibrului întrerupt de încălcarea legilor nescrise ale existenței păstorilor.

✓ *Narativ*, el reprezintă **punctul culminant** *al subiectului,* în structura căruia tensiunea epică se manifestă sub forma unui *dramatism interior al ființei, când lumina se desparte de întuneric* într-o simfonie a tăcerii primordiale.

✓ Ca și în balada ***Miorița***, nu elucidarea crimei țese firul epic, ci descoperirea urmelor lui *Nechifor Lipan, integrarea lui* în ritmurile naturii eterne, *în cercul temporalității arhaice*, pentru ca trupul să devină țărână, iar sufletul să-și afle odihna.

Scanned with OKEN Scanner

- ✓ **Timpul şi spaţiul par să se subordoneze momentului subiectului**. La Crucea Talienilor, cu ajutorul câinelui, Vitoria şi Gheorghiţă descoperă rămăşiţele pământeşti ale lui Nechifor şi ale calului său: „[...] *oase risipite, cu zgârciurile umede, albeau ţărâna.*" Un singur cuvânt (*„– Gheorghiţă!"*) pecetluieşte timpul fizic, dimineaţa de aprilie, într-un gest ce închide în sine tragedia morţii neştiute, cumulează nelinişti, frământări, agonie şi extaz, amintiri estompate, după care se instalează tăcerea ritualică.
- ✓ **Între natura** înconjurătoare şi **fiinţa umană există o determinare metaforică**. **Planurile de perspectivă alternează** în acord cu trăirile interioare ale flăcăului, pe coordonata vectorială **sus – jos**, ale cărei componente devin simboluri: adverbul **„sus"** conotează lumina, echilibrul, rânduiala, adevărul, iar **„jos"** primeşte semnificaţiile accidentalului, ale perisabilului, ale tenebrelor, ale morţii şi ale întunericului din sufletul Vitoriei, generat de spaime, incertitudini, regrete: *„Sus, era umplutură pardosită... Până jos... arăta să fie cam douăzeci de metri."*, *„auzi sus, în aurul luminii"*, *„are să se lumineze deplin şi jos, în văgăună..."*.
- ✓ **Spaţiul se sacralizează**, prin funcţia iniţiatică, acţionând asupra lui Gheorghiţă, când *„sângele şi carnea lui Nechifor Lipan se întorceau asupra lui în paşi, în zboruri, în chemări."* Substantivele **„paşi"**, **„zboruri"**, **„chemări"** reprezintă **treptele integrării spirituale**, ale rostuirii fiinţei lui Nechifor care se identifică în persoana fiului său.
- ✓ **Temporalitatea textului** se structurează pe mai multe coordonate ale timpului narativ ce diferenţiază evenimentul (petrecut aievea) de efectul lui psihologic asupra personajelor. Astfel, se suprapun
  - **timpul povestirii,**
  - **timpul amintirii,**
  - **evenimenţial**, marcate de forme gramaticale.
- ✓ Funcţia stilistică a **perfectului simplu** („făcu", „măsură", „sui" etc.) este să vizualizeze acţiunea, impunând veridicitatea celor descrise.
- ✓ **Imperfectul** pare să suspende timpul epic şi să-l transforme într-unul psihologic (al frământărilor interioare, pentru Gheorghiţă, al iluminării, pentru Vitoria): *„Abia acum înţelegea că colo zace tatăl lui."*, „plângea", *„Femeia... căuta să-şi deie seama de loc."* , „venea", „arăta", „ajungea", „suia" ş.a. Verbele creează impresia **tridimensionalităţii**, perspectiva tabloului aflat sub semnul imobilităţii, al neclintirii, al arhaicului sau al primordialului.

Scanned with OKEN Scanner

- ✓ **Mai-mult-ca-perfectul** accentuează atemporalitatea spațiului, printr-o sugestie a melancoliei ce ține de evocarea prezenței lui Nechifor și invocarea stihialităților, un bocet cosmic îngânat de natură, în ritmurile sacre ale eternității: *„Aici fusese soarta lui Nechifor.",//„Soarele de toamnă răsărise/și asfințise/asupra mortului singur/și asupra calului zdrobit.// Veniseră asupra leșurilor ploile cele negre."* Liricitatea textului este susținută de ritmul interior al frazei, realizat cu ajutorul cezurii și al simetriilor structurale.
- ✓ **Perfectul compus** decodifică întregul pasaj ca pe o tehnică a **stilului indirect liber**, ca pe o reprezentare obiectivată a gândurilor Vitoriei, acea dialectică a planurilor exterior/interior, ce tensionează momentul, îl sublimează după un tipar al sensibilității populare românești, potrivit căreia lacrimile aparțin sufletului, nu trupului. Astfel „nevăzutul" și „neauzitul" sunt reprezentate de scriitor printr-o alegorie a litaniei: *„După aceea,/într-o zi,/a sosit vifor și ninsoare/și iarna a astupat râpa./Acuma soarele a curățit-o/și a eliberat-o,/după o voință a lui Dumnezeu/și tot după aceeași voință,/câinele,/trecând pe sus,/a adulmecat mirosurile/și i-a dat ei știință.".*
- ✓ Dinamica adverbelor, **„aici"/„acolo"**, **„după aceea"/„acuma"**, se înscrie în aceeași **poetică a temporalității sadoveniene care anulează granițele narative între personaj, povestitor, receptor**, pentru că – în mare parte – romanul este construit pe structura baladelor.

4) Originalitatea stilului

„El [Sadoveanu] are realismul unui Balzac și melancolia unui romantic, meditația aspră a lui Miron Costin, voluptatea senzorială a unui Rabelais. E precis ca un pictor flamand și inefabil ca un muzician, contemplator al frumuseților lumii și naturist plin de asociații și disociații asupra procesului biologic, un creator de atmosferă, un analist al sufletelor impenetrabile, al psihologiei puberale și al patologiei senile, un dramaturg în proză încordat (un cunoscător al individului și al colectivității, al grupurilor arhaice și al societății moderne, un epic total obiectiv și un introspectiv fin, un înțelept oriental, vorbind în pilde, și un critic al ordinei sociale nedrepte)." (G. Călinescu, art. ***Mihail Sadoveanu***, în rev. „Contemporanul", nr. 46, 11 noiembrie 1960, p. 3)

Scanned with OKEN Scanner

VII. Prezintă *construcția subiectului* unui *roman modern*, **prin referire la:** *acțiune, conflict, relații temporale și spațiale.*

Camil Petrescu, ***Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război***
[roman subiectiv, de analiză psihologică, al experienței, modernist, interbelic]

1) Modernismul literar
2) Contextul cultural românesc
3) Perspectiva camilpetresciană asupra teoriei romanului
4) Structură și compoziție în romanul *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*
5) Autocrația personajului (diagrama conștiinței)
6) Concluzii

1) Modernismul literar (vezi capitolul ***Curente literare***, subcap. **VII**, p. 277)
- **a.** *modernismul european*
- **b.** *doctrina estetică*

2) Contextul cultural românesc
- ➢ *avangarda literară*
- ➢ *doctrina lovinesciană*

3) Perspectiva camilpetresciană asupra teoriei romanului

Tudor Vianu identifica în proza lui Camil Petrescu elemente „ale celui de al treilea realism" (***Arta prozatorilor români***), odată cu publicarea în două volume (1930), la editura **Cultura națională,** a romanului ***Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război***, „o scriere în care arta analizei câștigă unul din succesele ei cele mai mari" (***ibidem***). Conceput, ca și ***Patul lui Procust***, a fi un roman experimental de factură psihologică, textul încorporează poetica narativă formulată de scriitor într-o serie de articole și studii ce relevă sincronizarea literaturii române cu tendințele moderne ale epicii occidentale.

✓ Convins fiind că **literatura are o funcție cognitivă**, manifestată în plan psihologic, prozatorul respinge orice tendință în artă: „Nu putem cunoaște nimic absolut decât răsfrângându-ne în noi înșine." (***Teze și antiteze***).

✓ Într-o polemică furtunoasă cu Mihai Ralea și G. Călinescu, afirmă că *nu se poate discuta despre un roman propriu-zis la noi*, pentru că **literatura presupune probleme de conștiință**, iar *societatea*

Scanned with OKEN Scanner

românească nu oferă mediul adecvat: „Cu eroi care mănâncă trei săptămâni cinci măsline, care fumează doi ani o țigară, cu cârciuma din târguşorul de munte şi gospodăria cu trei cotețe a dascălului din Moldova, nu se poate face roman, şi nici măcar literatură. Literatura presupune probleme de conştiință. Trebuie să ai, deci, ca mediu o societate în care problemele de conştiință sunt posibile." (***Amalgam, conferințe, articole, note***).

Literatura trebuie să reflecte esența concretă a vieții, *substanța* acesteia (adevărul, cunoaşterea, demnitatea, dreptatea, gelozia, iubirea, orgoliul – **substanţialitatea**).

✓ În articolul ***Noua structură şi opera lui Marcel Proust*** (1932) atrage atenția asupra „tehnicii creației", explicată de scriitorul francez în chiar materialul epic al romanului ***În căutarea timpului pierdut***, de aici, convingerea că **textul trebuie să conțină o anumită poetică narativă**. Camil Petrescu cere vehement inovația în tehnica romanului, pentru că „o literatură de cunoaştere presupune o anumită consecvență, o anumită răspundere a scrisului, un divorț de toate prejudecățile."(***Teze şi antiteze***).

✓ Autorul **pledează pentru introspecție şi observarea lumii înconjurătoare**, *modalități de concretizare a sondării psihologiei personajelor*: „Nu există în artă decât două soiuri de documentare: introspecțiunea şi observația mediului cât mai obiectivă cu putință." (***Teze şi antiteze***).

✓ **Personajul trebuie să fie esențialmente un intelectual**. Legat de condiția acestuia, scriitorul proclamă **„noocrația necesară"**, pentru că primează spiritul care fixează direcții morale individului şi societății.

✓ **Autenticitatea** unui text artistic este asigurată *de folosirea unor „documente sufleteşti", scrisori şi jurnale*. **Ea devine cunoaştere pură** a unui concret cules din banalitatea cotidiană, prin **centralitatea eului, flux al conştiinței, durată concretă, bergsoniană**: „Dacă existența e pură devenire, dacă e durată în curgerea ei, atunci e toată în prezent." „Ca să evit arbitrariul de a pretinde că gândesc ce se întâmplă în cugetul oamenilor, nu e decât o singură soluție: să nu descriu decât ceea ce văd, ceea ce aud, ceea ce înregistrează simțurile mele, ceea ce gândesc eu... Aceasta-i singura realitate pe care o pot povesti... Dar aceasta-i realitatea conştiinței mele, conținutul meu psihologic. Din mine însumi nu pot ieşi." „A trăi, în sensul de a simți că trăieşti, înseamnă a încerca senzații tari."(***Noua structură şi opera lui Marcel Proust***)

✓ **Anticalofilismul** vizează *spontaneitatea* şi *mişcarea*, lipsa elementului contrafăcut, prețios, manierist (vezi intervențiile Autorului-personaj în romanul ***Patul lui Procust***).

Scanned with OKEN Scanner

✓ Transfigurarea artistică a noii viziuni teoretice implică **analiza duratei pure a conştiinţei** – *timpului* din romanul clasic îi opune un **prezent continuu**, fenomen important pentru structurarea narativă a ***Ultimei nopţi...*** . **Timpul psihologic** (în spirit bergsonian) ne face să trăim totul din nou, prezentul venind cu nuanţări, cu bogăţii de impresii, astfel încât realitatea nu coincide cu reflectarea ei în conştiinţa personajului-narator, de aici o anumită echivocitate, ambiguizare a textului. **Conştiinţa este singura realitate**, subiect şi obiect al analizei psihologice.

Pentru a releva semnificaţia generală a romanului ***Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*** ar trebui să parafrazăm un citat al scriitorului (*„Un cuvânt nu poate determina un înţeles, cum o linie nu poate determina un punct. Ca să determini un punct, ai nevoie de intersecţia a două linii, ca să determini un înţeles, ai nevoie de intersecţia a două cuvinte.”*), afirmând că **intersecţia a două centre de semnificare („dragoste” şi „război”) determină planul conştiinţei personajului, în devenirea lui tragică**.

❖ Referitor la motivaţia elaborării romanului, **naratorul-autor** atenţionează receptorul: *„Am şovăit să public notele”* şi comentează substanţa unor cărţi-memorii de război, concluzionând: *„Cred că rândurile acestea, în funcţie de care s-ar putea fixa toată diagrama războiului românesc, ar trebui ştiute pe dinafară de toţi care vor mai avea răspunderea armatei române.”* Dorinţa polemică de a scrie un roman despre război constituie premisa redactării operei.

❖ Consecvent principiului estetic potrivit căruia textul trebuie să cuprindă o poetică explicită, scriitorul conturează **un model narativ,** dezvoltat şi argumentat în primele capitole ale romanului: *„De altminteri, toată suferinţa asta monstruoasă îmi venea din nimic. Mici incidenţe care se hipertrofiau, luau proporţii de catastrofe. Bineînţeles că marile scene clasice ieşeau din câmpul sensibilităţii mele, ca marginile unui desen privit cu lupă preamăritoare.”* (***Între oglinzi paralele***).

❖ Repere pentru o poetică narativă:

a) **cunoaşterea de sine, centralitatea eului** – prin memoria involuntară, fluxul conştiinţei, prezentul continuu – impune *perspectiva homodiegetică* (relatarea se face la persoana I) şi *autorul II intradiegetic* (naratorul corespunde personajului));
b) **detaşarea** *eului-cognitiv* **de** *eul-senzitiv*; *focalizare internă*;
c) **romanul este o experienţă a narcisismului refulat** (deghizat în problematica eului, sfâşiat de îndoieli şi certitudini, de credinţă şi de tăgadă, eroul trăieşte adeseori crize de misoginism, ce traduc un anumit *complex de socializare*);
d) **incertitudinea determinării spaţio-temporale** (este de presupus că prezentul tipăririi cărţii implică şi un viitor al lecturii când

Scanned with OKEN Scanner

scriitorul aduce corecturi: *„Acum, când se tipăreşte această carte, e bine să adăugăm şi o părere ulterioară, dar mai autorizată în această privinţă."* (*„**Wer kann Rumänien retten?**"*), astfel încât identificăm **un eu-scriitor şi -lector,** *în acelaşi timp,* multiplicat la nesfârşit, care subiectivizează, relativizează permanent ceea ce vede/rememorează sau oferă cheia lecturii prin **metatextualitate**;

e) **primează** *a părea* **şi** *nu a fi*;

f) **tehnica dilatării obiectelor (evenimentelor) până la pierderea sensului unităţii întregului**;

g) **observarea maliţioasă a lumii înconjurătoare**;

h) **pluralizarea perspectivelor**;

i) **contrapunctul şi intertextualitatea** descoperă semnificaţia simbolică a războiului, rolul acestuia în evoluţia protagonistului. Nu cunoaşterea abstractă, teoretică l-a putut lămuri asupra rostului fiinţării pe Gheorghidiu, ci experienţa faptului trăit autentic i-a revelat adevărul: *„Drama războiului nu e numai ameninţarea continuă a morţii, măcelul şi foamea, cât această permanentă verificare sufletească, acest continuu conflict al eului tău, care cunoaşte altfel ceea ce cunoştea într-un anumit fel."* (*„**Wer kann Rumänien retten?**"*).

4) Structură şi compoziţie în romanul *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*

Primele încercări, care conţin *in nuce* substanţa viitorului roman, sunt considerate trei foiletoane intitulate ***O recunoaştere ofensivă***, publicate în revista „Banatul" din Lugoj, în luna iulie 1919 (al căror subiect se regăseşte în capitolul ***Post înalt la Cohalm***). Iniţial, textul trebuia să fie o nuvelă, la cererea directorului editurii **Cultura naţională**, Al Rosetti, dar extinderea ei până la 150 de pagini l-a determinat pe autor să completeze proza cu noi capitole, până când – după un drum sinuos – a reuşit să cristalizeze varianta originală a romanului. Naraţiunea este anticipată şi de creaţiile artistice ***Romanul căpitanului Andreescu***, ***Proces verbal de dragoste şi de război***.

a. Textul **se structurează** în două părţi:

✓ ***Cartea întâia*** (poate fi considerat un roman al geloziei): *La Piatra Craiului, în munte, Diagonalele unui testament, E tot filozofie..., Asta-i rochia albastră, Între oglinzi paralele, Ultima noapte de dragoste*;

✓ ***Cartea a doua*** (reprezintă un roman al războiului): *Întâia noapte de război, Fata cu obraz verde,la Vulcan, Întâmplări pe apa Oltului, Post înalt la Cohalm, Ne-a acoperit pământul lui Dumnezeu, „Wer kann Rumänien retten?", Comunicat apocrif,* alternând **două planuri distincte**, care intersectează într-o linie **a devenirii conştiinţei** personajului:

Scanned with OKEN Scanner

- *un plan social, al realității obiective* (popota ofițerilor, anturajul familiei după moștenire, interpelările în Parlament, petrecerea la Odobești, scenele de război);
- *un plan psihologic, al interiorității reflexiv-afective și senzoriale* **a personajului**, care – la rândul său – poate fi analizat în funcție de **modulațiile conștiinței** protagonistului, liantul celor două microromane, aparent autonome.

b. Compoziţional, putem identifica elemente aparținând:

❖ **clasicismului**:
- personaje „plate", tipuri umane statice, determinate de o trăsătură esențială (Tache și Nae Gheorghidiu, Tănase Vasilescu-Lumânăraru);

❖ **romantismului**:
- concepția despre iubirea absolută: *„O iubire mare este mai curând un proces de autosugestie", „e un monodeism, voluntar la început, patologic pe urmă"; „prezența femeii îmi era indispensabilă ca morfina unui detracat", „acei care se iubesc au drept de viață și de moarte, unul asupra celuilalt"*;
- portretul condradictoriu al Elei: când o ipostază diafană (*„ochii mari albaștri, vii ca niște întrebări de cleștar, cu neastâmpărul trupului tânăr, cu gura necontenit umedă și fragedă, cu o inteligență care irumpea, izvorâtă tot atât de mult din inimă cât de sub frunte, era, dealtfel, un spectacol minunat"*), când o prezență pervertită (*„Priveam cu ură și dispreț corpul acesta amenințat de îmbătrânire timpurie... vulgaritatea frazei nu m-a surprins, căci acum o vedeam aservită stilului vulgar al lumii pe care o admira."*);

❖ **realismului**:
- mercantilismul societății bucureștene civile și politice (practicile ministeriale, afacerea cu fabrica de aramă);
- descrierea fortificațiilor din primul capitol (nuanțat balzacian);
- evenimentele surprinse în ***Cartea a doua***, „tot ce s-a scris mai obiectiv și mai zguduitor la noi despre război" (G. Călinescu);
- impresia de viață autentică (aglutinarea episoadelor aparent fără legătură între ele);
- portretele colective/individuale (soldați și ofițeri);

❖ **naturalismului**:
- descrierea obstinat malițioasă a Elei, sub impulsul geloziei (***Între oglinzi paralele***);

Scanned with OKEN Scanner

- scenele de război (***Ne-a acoperit pământul lui Dumnezeu, „Wer kann Rumänien retten?"***);

❖ **modernismului**:

- **tema** o constituie drama intelectualului ultralucid, aspirând la iubirea absolută, devorat de incertitudini şi care descoperă antinomia viaţă/moarte, din perspectiva absurdităţii războiului;
- **titlul** este o metaforă şi sintetizează dualitatea structurală a textului (deşi substantivul „noapte" se repetă, contextualizat – „ultima noapte", „întâia noapte" –, determină două sensuri antagonice: ***sfârşit*** *al „monografiei îndoielii"*, ***început*** *al „experienţei trăite direct"*, revelarea sensurilor existenţiale faţă de care drama incertitudinii şi gelozia sunt neglijabile);
- **istoria**, aparent simplă, urmăreşte – *în plan subiectiv* – amintirile, gândurile, tribulaţiile iubirii, destrămarea căsniciei protagonistului; *în plan obiectiv,* concentrarea tânărului absolvent al Facultăţii de Filosofie Ştefan Gheorghidiu într-un regiment de infanterie, la Piatra Craiului (ca sublocotenent, în primăvara lui 1916, aşteptând intrarea României în Primul Război Mondial), întâlnirea celor doi soţi la Câmpulung, declanşarea luptei, ambuscada în care este decimat batalionul lui Gheorghidiu, spitalizarea acestuia în urma unei plăgi împuşcate în braţ şi, în final, despărţirea de Ela, odată ce revine acasă, în convalescenţă.
- **intersectarea firelor narative**:
  - *liniar,* întrerupt de capitolul ***Diagonalele unui testament*** şi următoarele, este reluat odată cu secvenţa ***Ultima noapte de dragoste*** (*„Dar ultima scrisoare mă chema «negreşit» la Câmpulung, pentru sâmbătă, sau cel mai târziu duminică."*), continuând cu drama războiului;
  - *secvenţionat* (flashbackul);
  - *spiralat* (evoluţia personajului, redescoperirea sensurilor fundamental-ontologice);
  - *sinusoidal* (cu maximele şi minimele afectiv-senzoriale, generate de introspecţie);
- **natura conflictului** (psihologic);
- dialogul polemic din subsolul paginilor, **metatextul** (eul-scriitor lămureşte receptorul-cititor asupra tehnicilor folosite şi modalitatea concretă prin care să înţeleagă mesajul operei);
- **pentru autenticitate**, autorul:
  - foloseşte *corespondenţa intimă* (marcată de ghilimele interioare);
  - intercalează *discursul parlamentar* (veritabil caragialism) al unuia „dintre membrii importanţi ai guvernului" (***Asta-i rochia albastră***);

Scanned with OKEN Scanner

- redă *stenograma* ordinului de luptă (***Ultima noapte de dragoste***), **intertextul**;
- surprinde *poliedric* automatisme sociale (casa unchiului Tache, întâlnirile mondene din anturajul Anişoarei);
- operează cu **tehnicile analizei bergsoniene**: *memoria involuntară* (dezbaterea cazului de achitare a unui bărbat care comisese o crimă conjugală declanşează introspecţia retrospectivă a experienţei erotice, prin care protagonistul încearcă să-şi clarifice „monodeismul" iubirii din propriul mariaj, rememorând incidente care îi alimentau gelozia); *fluxul conştiinţei* (autoanaliza nu operează selecţii pentru anumite episoade, ci asociază situaţii de la cele mai banale până la cele mai controversate, într-o avalanşă a subiectivităţii excesive).

5) Autocraţia personajului (diagrama conştiinţei)

Evoluţia personajului este urmărită pe **diagrama conştiinţei acestuia**, care cunoaşte **trei trepte** de manifestare, de la *abstract la concret, de la subiectiv la obiectiv.*

a. Conştiinţa individuală

- ✓ **Drama** conştiinţei individuale nu o constituie gelozia sau absolutul în iubire. Ea **este determinată de formele refulate ale narcisismului, având ca efect atitudinea misogină a protagonistului:** *„Să tulburi atât de mistuitor o femeie dorită de toţi, să fii atât de necesar unei existenţe, erau sentimente care mă adevereau în jocul intim al personalităţii mele."* (***Diagonalele unui testament***). Pentru Gheorghidiu, analiza dezvoltată până la voluptatea durerii aparţine „experienţei definitive", produsă de revelarea unui adevăr, şi el relativ. Caracteristic trăirilor paradoxale, labilităţii convingerilor este finalul capitolului ***Între oglinzi paralele***.
- ✓ Întreaga **introspecţie retrospectivă** (pentru a-şi lămuri propriile sentimente şi senzaţii prezente, în raport cu Ela şi lumea înconjurătoare, personajul reinterpretează trecutul analizându-l, o formă de psihoterapie, de eliberare din sine) reprezintă un comentariu al faptelor de conştiinţă individuală, cu dorinţa expresă de a o subordona logicii.

b. Conştiinţa socială

- **Comportamentul eroului relevă un complex al socializării** care îi dezvăluie ultralucidului Ştefan incompatibilitatea lumilor, realitatea obiectuală/realitatea interiorităţii: *„Negreşit, sunt nemăsurat de orgolios, dar hotărât asta ca personalitate sufletească numai: ca personalitate socială, mă simt într-o situaţie falsă şi nesigură, când mă salută prea*

Scanned with OKEN Scanner

respectuos chiar un servitor." (***Diagonalele unui testament***).

- Drama erotică se defineşte ca pretext al vanităţii (era admirat de colegi pentru dragostea pe care Ela i-o acordase) şi nu ca motiv al conflictului: *„Începusem totuşi să fiu măgulit de admiraţia pe care o avea mai toată lumea pentru mine, fiindcă eram atât de pătimaş iubit de una dintre cele mai frumoase studente, şi cred că acest orgoliu a constituit baza viitoarei mele iubiri."* (***Diagonalele unui testament***).
- Comparativ cu lumea mondenă din anturajul Anişoarei sau al lui Grigoriade, Gheorghidiu este **un inadaptat**.
- **Inteligenţa** (intelectul) şi **sufletul** sunt singurele realităţi obiective pentru tânărul licenţiat în filosofie, pentru că între el şi lume stă infatuarea spiritului juvenil care trăieşte conceptul, poate suspenda esenţialmente clipa, considerându-se superior şi neînţeles de lumea care îl înconjoară: *„Prăbuşirea mea lăuntrică era cu atât mai grea, cu cât mi se rupsese totdeodată şi axa sufletească: încrederea în puterea mea de deosebire şi alegere, în vigoarea şi eficacitatea inteligenţei mele."* (***E tot filozofie...***).
- Conştiinţa socială ar putea fi reprezentată de o întrebare: *„Dar eu? Ce caut eu cu exasperatele mele complicaţii în această lume?"*(***Ultima noapte de dragoste***).
- Textul se defineşte ca **roman al cunoaşterii de sine, al rostuirii fiinţei prin ceilalţi**. Fără tema războiului, erotica s-ar fi transformat într-un subiectivism steril. Cele două teme se contextualizează simbolic.

c. Conştiinţa istorică

- Autorul îi creează protagonistului (aflat în conflict interior) o situaţie de excepţie, care să răspundă la obsedanta întrebare a rostuirii existenţiale: *„De patruzeci de ani n-a mai fost război, cărţile de citire s-au oprit la pagina de la 77 şi acum eu deschid focul. Mi se pare asta una dintre acele coincidenţe ciudate, mari cât un orizont."* (***Întâia noapte de război***) **Trecut şi prezent** gramatical descriu revelaţia conştiinţei: **fiinţa istorică**.
- Stilistic, în partea a doua, predomină verbele **la prezent, marcă a trăirilor autentice** ale eului-scriitor, comparativ cu **imperfectul introspecţiei retrospective**, necreditabilă, ficţiune, umbra unor impresii, din prima „carte" a romanului.
- **Luciditatea** evoluţiei conştiinţei de la subiectivitatea abstractă la subiectivitatea obiectivată, de la individual la istoric o are *eul-scriitor* care comentează povestirea *eului-narator*.
- **Sunt două conştiinţe contrapunctate:**
  - **a cunoaşterii în absolut** *(eu-narator).*
  - **a cunoaşterii în concret** *(eu-scriitor).*
- **Pluralizarea perspectivelor** *implică alternarea rolurilor între* **eul-narator şi eul-scriitor**, subliniată în text prin nuanţarea

Scanned with OKEN Scanner

trăirilor personajului, de la disperare, dispreț, suferință, până la indiferență (în fața scrisorii apocrife, în care i se atrăgea atenția că Ela comite adulter „cu un individ Grigoriade", în timp ce el își riscă viața pe front, personajul rămâne impasibil; despărțindu-se definitiv de soția lui, renunță la casele din Constanța, îi lasă tot, *„de la obiecte de preț la cărți... de la lucruri personale, la amintiri. Adică tot trecutul."* (***Comunicat apocrif***).

Diagrama conștiinței constituie adevăratul subiect al romanului, ce evoluează de la eul individual la cel istoric, de la „suspendarea" husserliană la cogitoul cartezian.

6) Concluzii

Creația lui Camil Petrescu - ***Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*** - circumscrie romanului modern, experimental prin:

- **analiza psihologică a trăirii duratei bergsoniene** (totul este retrăit în prezentul analizei în retortă);
- **structura binară a substanței epice**, „dragoste" și „război", intersectează planul realității obiectuale cu planul interiorității subiective;
- **simultaneitatea trecutului** (iubirii) **cu prezentul** (războiului) **este posibilă datorită existenței unui eu-scriitor**;
- **notele de la subsol, ca metatext și intertext, aparțin substanței narative**, accentuând autenticitatea povestirii și a comentariilor;
- romanul urmărește **diagrama conștiinței (care evoluează de la individual la istoric, . prin cunoaștere abstractă și experiență concretă)**;
- **nu există tipuri umane, ci stări de conștiință.** Ela nu există ca „actant", se voalează sub impresia unei priviri obsedate de propria interioritate, a lui Gheorghidiu. „Esențialul nu mai constă, ca în romanul doric, în conturul net, definitiv, al obiectelor și evenimentelor, în precizia fotografică și în materialitatea vieții [...], ci în această lunecare a lor, ca a peștilor prin semiopacitatea unui acvariu, în această vagă irealitate, în transfigurarea realității prin impresiile ce se degajă din ea și a căror căldură secretă sau culoare discretă sunt singurele care nu se împrăștie cu timpul, după ce obiectul care le-a dat naștere a pierit, asemeni unui parfum care continuă să ne evoce un corp de mult uitat." (Nicolae Manolescu, cap. *Fals tratat pentru uzul romancierilor,* în ***Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc, vol.II***)

Scanned with OKEN Scanner

VIII. Prezintă subiectul unui *roman postbelic.*

Marin Preda, ***Moromeții*** (vol. I, vol. al II-lea)
[roman obiectiv, neorealist, postbelic]

1) Elemente de estetică a realismului
2) Încadrarea textului în opera scriitorului (debutul artistic, estetica romanului)
3) Construcția subiectului (*acțiune, conflict, relații temporale și spațiale*)

1) Elemente de estetică a realismului (vezi capitolul ***Curente literare***, subcap. **III**, p. 260)
a. *definiție*
b. *formule narative în literatura română*
c. *orientări tematice*

2) Încadrarea textului în opera scriitorului (debutul artistic, estetica romanului)

a. Literatura contemporană recunoaște personalitatea lui Marin Preda, mai ales în domeniul prozei de scurtă desfășurare epică, prin *noua viziune asupra satului tradițional*, determinat moral în scrierile lui Ioan Slavici și ale lui Liviu Rebreanu, cu elemente mitice sau folclorice, în creația lui Mihail Sadoveanu ori Vasile Voiculescu.

- Debutul literar îl constituie publicarea schiței ***Pârliții***, în două numere, 15/16 aprilie 1942, în ziarul „Timpul", fiind o versiune a prozei ***O adunare liniștită***. Ea surprinde lamentarea bătrânului Manolea, silit să-și mărite fata cu Ilie Ghiu, devenit mai târziu Miai. Apar succesiv povestirile ***Strigoaica, Salcâmul, Noaptea, La câmp***. Un moment de evoluție în tehnica narativă îl reprezintă nuvela ***Colina***, publicată în revista „Vremea".
- **În anul 1948**, debutează editorial cu volumul de proză ***Întâlnirea din Pământuri***, pentru care i se decernează Premiul Societății Scriitorilor. Universul povestirilor lui Marin Preda stă sub impresia imaginilor copilăriei despre care autorul scria în „Gazeta literară" (ianuarie, 1961) că „adună comorile de impresii, tablouri și depozite sufletești, de bucurii, suferințe și întrebări care au luminat și au tulburat primii cincisprezece ani ai vieții". Copilăria devine o treaptă a experienței fundamentale, astfel tăierea unui copac (simbolic), secerișul, gustul amar al muncilor agricole, peregrinările cu tatăl său pentru vinderea

Scanned with OKEN Scanner

porumbului, imaginea perceptorului, a jandarmului, a vecinilor hrăpăreți sau a primarului creditor „sunt înfățișări concrete ale zmeilor din basmele coborâte pe tărâm real şi văduvite de zânele bune.".

- **În 1952**, rescrie ultimele capitole ale romanului ***Morometii*** (începe să lucreze la acesta încă din anul 1949, prima variantă fiind gata în 1950). Romanul ***Risipitorii*** apare în două versiuni, 1956-1962. Îi urmează cronologic ***Marele singuratic*** (1972), ***Delirul*** (1975), ***Viața ca o pradă*** (1978, roman autobiografic), ***Cel mai iubit dintre pământeni*** (1980).

b. Pentru o estetică a romanului

➢ Scriitorul **se pronunță în favoarea prozei rurale**, cu *structuri arhitectonice* de tipul romanului ***Ion*** (Liviu Rebreanu). Întrebat care dintre scriitorii secolului trecut îşi poate revendica paternitatea romanului modern, Marin Preda răspunde: „Marii creatori de universuri din ultima sută de ani sunt în mod egal creatorii romanului modern, aşa cum apare el astăzi, cu eroi specifici din tradiția lui Slavici, Rebreanu, Sadoveanu." (art. ***Note ocazionale***, în rev. „Viața românească", ianuarie 1957).

➢ Despre **substanța epică**, apreciază că este constituită din elemente definite ca „emisia complexă, greu de analizat, care sugerează armonia intimă a operei, ființa ei tainică, timbru al afectelor care dau viață creației." (***Note ocazionale,*** *rev. cit.*). În opera scriitorului, pot fi determinate **trei categorii de narațiuni**:

- texte cu *scene surprinzând eroi în mişcare*, aflați sub semnul destinului implacabil (nuvela ***O adunare liniştită***, povestirea ***În ceață***);
- creații în care excelează *analiza psihologică*, explicarea resorturilor interioare ale ființei, *mentalitatea primitivă a personajelor* (schița ***Întâlnirea din pământuri***);
- a treia categorie de narațiuni o reprezintă povestirile de *observație obiectivă*; *naratorul-personaj* nu se implică în evenimente, devine *o individualitate heterodiegetică* (nuvela ***Ferestre întunecate***).

➢ Referindu-se la **modelul rebrenian**, Marin Preda optează pentru „expoziția obiectivă a faptelor, pentru construcția monumentală şi într-un stil care să poată fi oricând sacrificat în favoarea marilor sensuri", pentru „extirparea, din ceea ce se scrie, în mod nemilos, a oricărui lirism" (revista „Gazeta literară", octombrie 1965).

➢ Din perspectiva propriei estetici, prozatorul doreşte **cultivarea „marilor istorii"** din existența umanității, sub semnul *adevărului* şi al *obiectivității*. Nicolae Manolescu apreciază: „Naratorul se mărgineşte să observe gesturi, să asculte cuvintele personajelor, fără să se introducă însă în conştiința lor şi, deci, incapabil de a găsi motivări interioare."(cap. *Cel din urmă țăran,* în ***Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc***, vol.I).

Scanned with OKEN Scanner

➢ Ca **tehnică modernă**, *strategia omisiunii detaliilor* produce o anumită aşteptare a evenimentelor în care nimic nu este religios sau moral din perspectiva protagonistului, pentru că viaţa însăşi e ilogică: „Simpla observare a realului creează perplexitate, realismul clasic simula în fond reducerea la observaţie, căci viaţa era acolo aşezată net într-o perspectivă finalistă şi explicatoare. Când o lume de obiecte ia locul unei lumi de semnificaţii, cel mai comun tablou domestic poate părea de o absolută ciudăţenie." (Nicolae Manolescu, ***idem***):

- *pesonajele sunt necreditabile*, pentru că nu există un reper care să justifice gesturi, mentalităţi, ori să ofere soluţii, în viziunea receptorului; *abţinerea naratorului de la comentarii „instalează în inima realului o enigmă";*
- *realitatea apare instantaneu ruptă de o cauzalitate banală*; între univers, obiecte şi om nu se disting raporturile care să presupună semne majore, de aceea banalitatea cotidiană este crudă, produce uimire în faţa evenimentului;
- criticul literar Nicolae Manolescu diferenţiază două categorii de personaje:
  - **a) „informatorii"** relatează faptele fără a se implica afectiv,
  - **b)„reflectorii"** comentează faptele, filtrându-le prin propria conştiinţă;
- *originalitatea prozei* lui Marin Preda constă „în contaminarea naratorului de viziunea personajelor", creând *impresia unui text scris odată cu desfăşurarea firului epic*; nu există niciun element care să anticipeze schimbările de situaţii, iar finalul întâmplărilor nu este marcat stilistic, asigurându-se, prin aceasta, autenticitatea povestirii.

3) Construcţia subiectului romanului *Moromeţii* de tip obiectiv, după al Doilea Război Mondial (*acţiune, conflict, relaţii temporale şi spaţiale*)

- În tradiţia realismului obiectiv al romanului interbelic, opera lui Marin Preda *impune evenimentele în funcţie de structura interioară a protagoniştilor* (Ilie – vol. I; Niculae – vol. al II-lea).
- Intenţionând să realizeze o tetralogie (***Moromeţii***, vol. I, II şi ***Delirul***, vol. I, II), scriitorul se opreşte asupra *istoriei care ignoră fiinţa* aflată în dizarmonie cu realitatea obiectuală şi cu sine. Cele trei părţi ale volumului I, publicat în anul 1955, dezvoltă gradat **„dezrădăcinarea" protagonistului în raport**:
  - *cu timpul istoric,*
  - *cu familia,*
  - *cu propria personalitate,*

  fiecare dintre secvenţele epice vizând **evoluţia crizei psihologice** a lui Ilie Moromete (tragică rămâne desemantizarea

Scanned with OKEN Scanner

formulei tipologice din volumul al II-lea: în jurul vârstei de optzeci de ani, Moromete este atins de ramolisment, dar nu ezită să-i spună medicului: „Domnule, [...], eu totdeauna am dus o viață independentă!").

- **Primul volum** este anunțat încă din 1948, când autorul publică în revista „Flacăra" o schiță de roman intitulată ***Începutul afacerii cu Palici***. Ilie Moromete împrumută bani de la bancherul Palici, pentru a plăti studiile lui Niculae (care frecventează cursurile Facultății de Drept), ulterior deschizând un birou de avocatură în capitală. Paraschiv și Achim sunt patronii unui depozit alimentar din sat, iar Anton, fiul Mariei Moromete, înfiat de Ilie, devine activist de partid, luptând împotriva chiaburilor. Schița se încheie cu ritualul înmormântării bătrânului Moromete, reprezentând prima variantă a romanului de mai târziu, reluat în primăvara lui 1955 și publicat fragmentar în revista „Viața românească".
- **Volumul al II-lea** apare mult mai târziu, în anul 1967, configurându-se ca roman neomodern, eteroclit în compoziție (formule narative diverse), acutizând destrămarea familiei Moromete și dispariția satului tradițional, substituit de o „nouă religie a binelui și a răului", comunismul.

a. Structură

- **Subiectul primului volum** se structurează în trei părți:
  - ***Partea întâia*** (29 de capitole), ***Partea a doua*** (18 capitole), ***Partea a treia*** (28 de capitole), consemnând evenimentele *de la începutul verii până la sfârșitul acesteia*, odată cu secerișul, cu trei ani înaintea declanșării celui de al Doilea Război Mondial.
- Volumul al II-lea cuprinde cinci părți:
  - ***Partea întâia*** (23 de capitole), ***Partea a doua*** (20 de capitole), ***Partea a treia*** (22 de capitole), ***Partea a patra*** (13 capitole), ***Partea a cincea*** (12 capitole), concentrând întâmplări pe o perioadă îndelungată (inițial se reia firul narativ întrerupt în finalul primului volum, apoi *perioada imediat următoare anului 1950*, marcând sinuosul drum al transformării gospodăriei personale în proprietate de stat, colectivizarea).
- Asemenea prozei realiste rebreniene, **circularitatea textului** în primul volum (*„se pare că timpul era foarte răbdător cu oamenii; viața curgea aci fără conflicte mari."/„timpul nu mai avea răbdare"*) închide în sine existența familiei țărănești, pe **coordonate sociale, etice, psihologice**, în *confruntarea directă cu timpul istoric*.
- **Satul românesc** (*Siliștea-Gumești*), aflat în disoluție, este reflectat în structura familială a Morometilor, cu toate fluctuațiile morale și psihice, din perspectiva a două generații: **a)** una reprezentând ***patriarhatul*** (Ilie Moromete), **b)** alta, revendicând libertatea

Scanned with OKEN Scanner

mişcării, a gândirii sub imperiul unui nou concept, ***marfa*** (fiii din prima căsătorie). Pământul nu mai reprezintă stabilitatea familiei şi, implicit, independenţa ei, ci devine o marfă convertibilă în ***bani***, suprema lege existenţială ce perfectează relaţiile interumane.

- Nicolae Manolescu observă structurarea romanului în **două realităţi:**
  - ***a tatălui,*** definită de *o aparentă stabilitate,* „o utopie" *tradiţională, liberală,* a lui Ilie Moromete (vol. I);
  - ***a fiilor****, tulbure, primejdioasă, grotescă, revoluţionară şi dogmatică,* a lui Niculae (vol. al II-lea).
- Autorul urmăreşte circuitul subteran al protagoniştilor, dezvoltat pe **două planuri**:
  - ***exterior****, static, îi corespund personaje gata formate*; ele nu devin sub imperiul timpului, iar portretizarea lor se realizează prin acumulări succesive, de aici, **viziunea scenică** a romanului, impresia că *naratorul urmăreşte evenimentele odată cu cititorul;*
  - ***interior,*** *dinamic, cu modulaţii ale conştiinţei* ce **dislocă mentalităţi, destramă unitatea familiei, provoacă adevărate drame psihologice.** Semnificaţiile ascunse ale faptului banal sunt decodificate doar din perspectiva lui Ilie Moromete, de aici şi formula emblematică de „ţăran filosof". „Există în opera de început a lui Marin Preda, cu linii apăsate, subliniat momentul în care conştiinţa ia act de sine: este clipa ieşirii din somn, a ieşirii din inerţia biologică. Eroul se bucură, cu o mirare sesizată fin de autor, că există ca fiinţă gânditoare." (Cornel Ungureanu, ***Proza românească de azi***)

b. Compoziţie

- **Tema** romanului este **dispariţia ţărănimii tradiţionale**, sub impulsul „evenimentelor viclene", a unei istorii tragice, *dublu determinate*: declanşarea celui de al Doilea Război Mondial şi insinuarea bolşevismului în spaţiul românesc.

- Există în compoziţia romanului **un studiu balzacian al mecanismului social,** ce conturează orgolii sau ignoră coduri morale. *Pământul se află la mijloc, creând sentimentul independenţei absolute.* „Tipologia romanului este ca la Slavici şi Rebreanu, ţărănească, totuşi câtă deosebire! Sufletul rural e acolo rudimentar, obsedat de acumulare în ordine materială. Marin Preda înlătură acest mecanism simplu, previzibil, mişcat mai mult de instincte şi face din ţăranii săi indivizi cu o viaţă psihologică normală, apţi prin aceasta a deveni eroi de proză modernă." (Eugen Simion, ***Scriitori români de azi***)

- **Firul epic liniar** desfăşoară *mai multe destine*: familiile Ilie Moromete, Tudor Bălosu, Vasile Boţoghină, Polina Bălosu şi Ion

Scanned with OKEN Scanner

Birică, *fără ca intersecția lor să influențeze evoluția vreuneia* (nu mai avem conceptul socialității realismului interbelic, când colectivitatea rurală fixează niște coduri imuabile și orice abatere de la acestea atrage sancționarea protagonistului).

- **Remarcabil, prin unitatea tehnicilor și a perspectivei auctoriale ce combină viziunea „avec" cu „du dehors"** (focalizarea internă și externă) rămâne discursul **primului volum.**
  - ➢ ***Partea întâia*** *se concentrează în jurul salcâmului,* ce semnifică statornicie, verticalitate morală, viața însăși. **Tăierea acestuia,** sub presiunea datoriilor, **marchează începutul crizei de conștiință a eroului,** camuflată subtil printr-o artă a disimulării în care gândul și fapta par să aparțină altor persoane decât protagonistului.
    - ✓ **Gesturile sunt ritualizate.**
    - ✓ **Obiceiurile stau sub semnul tradiției**: de la parcurgerea aceluiași drum în mijlocul satului, adunarea în poiana lui Iocan, episod ce dezvoltă portrete în tușe îngroșate (al lui Țugurlan, al lui Cocoșilă sau Iocan), până la ritualuri milenare (călușul, hora de duminică), marcând finalul părții întâi, când Polina sfidează codul moral nescris al colectivității și fuge cu Birică.
    - ✓ În spiritul prozelor realiste, autorul **intercalează discursul** regelui în Parlament, **citate din ziarele** comentate de țărani (intertextualitatea).
  - ➢ ***Partea a doua*** schimbă viziunea narativă printr-o **pluralizare a planurilor epice.**
    - ✓ Pare că un scenograf **regizează folosind prim-planul**, pe *secvențe temporale scurte,* prin *portretul* primarului Aristide, al surorii lui Ilie (Maria, poreclită Guica), *„tabieturile"* familiei Bălosu, *dezvoltarea crizei* între fiii lui Moromete (Paraschiv, Nilă, Achim) și autoritatea părintească (Ilie, Catrina).
    - ✓ O imagine inedită este proiectată asupra eroului în episodul premiului întâi pe care Niculaie îl primește la sfârșitul anului școlar: *tatăl, pentru prima oară, își manifestă sensibilitatea trăirilor interioare pe care și le ascunde în fața copiilor, din orgoliu.* **Masca se desprinde** și ni se relevă un țăran de o complexitate tulburătoare, *fragil în fața intemperiilor vieții.*
    - ✓ Obstinația cu care eroul frizează **ironia** și **sarcasmul** reprezintă, în fond, *o formă de autoconservare a ființei, prea sensibilă pentru o istorie brutală,* ce se insinuează în destinul omului, fără a cere permisiunea.
    - ✓ Naratorul creează **o dilemă** în raport cu mentalitatea *asupra pământului*: dacă pentru Ilie Moromete acesta presupune *demnitate, libertatea gândirii și a mișcării, a contemplării* și *stabilitatea familiei,* pentru Boțoghină el devine *singurul mijloc de supraviețuire* (prin convertirea pământului în banii necesari tratamentului TBC, într-un

Scanned with OKEN Scanner

sanatoriu privat), chiar dacă, ulterior, fatalitatea acționează implacabil și personajul, extenuat de muncile agricole, moare.

➢ ***Partea a treia*** debutează cu ritualul secerișului.
- ✓ Încă de la început se creează *sugestia atemporalității*, a ieșirii din tiparele devenirii.
- ✓ Descrieri detaliate ale pregătirii secerișului descoperă *bucuria vieții*, semnificația originară a muncii într-o „lume miraculoasă".
- ✓ *Criza din familia Moromete se accentuează* după plecarea lui Achim în capitală și hotărârea lui Paraschiv de a fura caii, pentru a-și urma fratele.
- ✓ Autorul *intercalează textele telegramelor* trimise de Ilie la București, *notele de cheltuială* în legătură cu vânzarea grâului, după treierat.
- ✓ Cearta dintre Victor Bălosu și Birică reprezintă o scenă cinematografică remarcabilă.

- **Autenticitatea textului,** „felia de viață", în tradiția lui Slavici și a lui Rebreanu, **rezultă din:**
  - **monografia satului** din Câmpia Dunării: *arhitectura caselor, automatismele familiale și social-politice, viața spirituală a comunității, obiceiuri* (călușul, hora, spălatul picioarelor de Rusalii, înmormântarea);
  - **existența unui cod ontologic rural**, *manifestat ritualic* (cina, discuțiile în poiana lui Iocan, plecarea la câmp, pregătirea secerișului);
  - **organizarea firului epic** pe
    - ✓ *succesiunea portretelor,*
    - ✓ *descrieri,*
    - ✓ *rezumat,*
    - ✓ *dialog,*
    - ✓ *monolog și reprezentare scenică,*
    - ✓ *stilul indirect și vorbirea indirectă liberă* (în care naratorul se substituie personajului, notând reflecțiile sau comentariile acestuia, uneori redate prin ghilimele interioare).
- **Nucleele narative** din volumul I se structurează în funcție de cele trei părți ale romanului (**tăierea salcâmului, plecarea lui Achim, secerișul**). Textul trebuia, inițial, să fie o „cronică de familie".

- **Moromete** „este întâiul risipitor, risipitor din lipsa de implicare în idee." (Cornel Ungureanu, ***op. cit.***). Nicolae Manolescu vede în Ilie Moromete „un țăran care-și apără seninătatea și iluziile luptând cu o ironică inteligență contra amenințărilor", venite de la o supraindividualitate abstractă, identificată, în finalul volumului întâi, cu istoria însăși. Împotriva acesteia încearcă

Scanned with OKEN Scanner

Moromete să se declare independent, iar *sustragerea din cercul destinului va declanşa o criză psihologică, având efecte necontrolate în plan social şi moral.*

- ✓ Definind drama personajului principal, Mihai Ungheanu, în volumul ***Marin Preda. Vocaţie şi aspiraţie,*** relevă **mentalitatea patriarhală** a eroului, simbolizată metaforic de bustul lui Ilie Moromete (*ax al spiritualităţii săteşti*), sculptat de Din Vasilescu şi plasat într-un loc strategic de Iocan, în fierăria sa.
- ✓ Moromete, **inteligenţă vie**, vede dincolo de lucruri;
  - *clasifică,*
  - *disociază,*
  - *comentează* idei publicate în ziar, *pentru plăcerea decodificării, a desprinderii sensurilor ascunse ale cuvintelor şi ale situaţiilor tipizate* (ca liberal, Ilie citeşte periodicul „Mişcarea", Cocoşilă optează pentru cotidianul „Dimineaţa", aparţinând Partidului Ţărănesc, iar Iocan aşteaptă ziarul „Curentul", fiind independent politic).
- ✓ *Replicile pline de umor şi de ironie* dezvoltă o adevărată *artă a disimulării*, ipostaza **personajului histrionic.**
- ✓ Moromete are posibilitatea **să contemple** lumea ori să mediteze asupra destinului, *detaşat de realitatea obiectuală.*
- ✓ *Personajul* **se cantonează într-o suprarealitate** *ideală, aproape utopică*: „Moromeţii stau sub un clopot cosmic şi drumurile mari ale istoriei trec prin ograda lor [...] omul liniştit şi ironic – Ilie Moromete – stă totuşi pe un vulcan." (Eugen Simion, ***op. cit.***).
- ✓ **Moromete** *„se retrage în grădină pentru că n-are cu cine discuta, în sensul că nimeni nu merită să-i asculte gândurile."* El este definit printr-o sumă de atribute ale observatorului moralist:
  - *sociabilitate,*
  - *inteligenţă,*
  - *ironie,*
  - *umor,*
  - *fantezie,*
  - *disimulare* (desincronizare vorbe/gânduri, pentru a facilita *sondarea mentalităţii partenerului, cu finalitate ironică sau pur şi simplu din amuzament*).
- ✓ „Una din iluziile acestui erou este că lumea ar putea trăi fără bani, iar poziţia asta e a ţăranului patriarhal." (Nicolae Manolescu, ***op.cit.***).
- ✓ **Dreptul la seninătatea contemplaţiei sau a meditaţiei** *afectează mersul istoriei care se răzbună* (în finalul romanului) prin crearea unui *dezechilibru sufletesc.*

Scanned with OKEN Scanner

anticipat de tăierea salcâmului, despre care în volumul ***Imposibila întoarcere*** Marin Preda scrie: „Tăierea lui îmi părea ca o poartă, pe care, dacă ştiam s-o deschid, intram într-un teritoriu în care trăia o lume miraculoasă." „În fond, abjecţia sau sublimul nu sunt suficiente prin ele însele ca să pună în mişcare imaginaţia şi inspiraţia unui scriitor. Scriind, totdeauna am admirat ceva, o creaţie preexistentă care mi-a fermecat nu numai copilăria, ci şi maturitatea, eroul preferat care a existat în realitate şi care a fost tatăl meu.", Tudor Călăraşu.

✓ Într-o imagine antologică, naratorul îl prezintă pe eroul său sub semnul revelaţiei timpului, *meditând pe piatra de hotar*, după ce află de la Scămosu că Achim nu se va întoarce acasă. **Există un sentiment al înstrăinării (al dezrădăcinării)** ce închide în sine o lume arhaică, un cod propriu aflat în opoziţie cu istoria ce depăşeşte fiinţa. *Moromete are conştiinţa evenimentelor, dar nu vrea să şi le asume, dintr-un orgoliu metafizic.*

Deoarece ediţiile revizuite ale primului volum au substituit patru pagini din varianta originală (importante pentru determinarea dramei personajului şi conturarea tipului de „ţăran filosof") cu tezismul declamator al mentalităţii epocii comuniste, artificial grefate pe structura intimă a personajului, reproducem mai jos paragrafele de vorbire indirectă liberă conţinute de roman.

„Se crezuse un om liber, stăpân pe liniştea şi bucuriile sale şi iată că libertatea în care crezuse se păbuşea, iar neliniştea şi spaima ameninţau să-i ia locul.

El, care nu se îndoise niciodată de limpezimea minţii lui, căzuse în capcană. Fâlfâirea înceată a ameninţărilor – întinderea lor de-a lungul anilor şi de aici părerea că timpul le va sfărâma şi înlătura – iată care fusese capcana, iar speranţa că această lume de negustori, perceptori şi jandarmi, această orânduire care avea undeva un parlament, ziare şi legi, putea fi o orânduire dreaptă, speranţa aceasta nu fusese altceva decât momeala capcanei. [...]

Nu trebuia acum să greşească lăsându-se prăbuşit în neliniştе şi teamă. Moromete se ridică de pe piatra de hotar şi începu să se plimbe agitat de la un capăt la altul al locului. El simţea că primejdia care îl ameninţa, aceea de a-şi pierde pentru totdeauna liniştea şi de a nu mai putea să se înţeleagă cu oamenii, era cu mult mai mare decât aceea care ar fi urmat pierderii pământului pe la capătul căruia se plimba acum. Să ajungă să urască oameni necunoscuţi, cum se întâmplase în ziua aceea când mergea cu Niculaie pe drumul de munte, să urle şi s-o ameninţe pe mama, sau să simtă şi mai rău această pornire turbure împotriva unor oameni care de fapt nu făcuseră decât să glumească, cum se întâmplase

Scanned with OKEN Scanner

chiar adineauri cu cei care îl întâmpinaseră la răspântia aceea de uliță, ce puteau să însemne toate astea? Unde avea să ajungă? Cu Cocoșilă nici acum nu se împăcase. [...]

*Așadar căzuse în capcană și fusese cât pe-aci să înceapă să se zbată și să strige. Nu, în felul acesta niciodată n-avea să-și recapete libertatea. Îi trebuia mai mult ca oricând acea stăpânire de sine pe care și-o cunoștea și care îl ferise totdeauna de lucruri necugetate. Îi trebuia mai ales acea gândire necruțătoare care duce înțelegerea până la capăt și care love*ș*te și arde până la os credința în pacea și armonia lumii. Țugurlan a avut totdeauna dreptate. [...] De astă dată gândurile sale nu mai căpătau glas și el se chinuia zadarnic să le smulgă de acolo și să le facă limpezi. Zăceau undeva în adânc, într-un întuneric nesfârșit. Moromete se întreba: «Ce e de făcut?» și întrebarea se azvârlea în acest întuneric ca un bolovan, iar întunericul, în loc să scadă, urca la suprafață ca o apă turbure și amenințătoare. Într-o vreme el rămase nemișcat, ascultându-și cu încordare bătaia grea a inimii. Și în liniștea aceea desăvârșită a câmpiei deodată el înțelese și se liniști: întunericul nu putea fi fără fund. Această lume necruțătoare care amenința să-l strivească (și care pătrunsese cu sălbăticie până în sânul familiei) trebuia să aibă undeva un înțeles, trebuia să existe undeva o împletitură ascunsă, niște legături nevăzute care o susțineau. De acolo năvălea întunericul. Acum știa ce avea de făcut, trebuia să pătrundă prin el.*

Va arunca așadar de aci înainte întrebarea fără odihnă, mereu, atâta timp cât va trăi. Și va trebui să facă acest lucru cu tot mai multă tărie, cu toată puterea sa. [...]

Moromete se grăbise să vină aci în singurătate și să înțeleagă ceea ce se întâmpla. El nu bănuia că pentru bucuriile lui de mai nainte trebuia încă să plătească."(***ediția princeps*** a romanului, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1955, p. 480-483).

- **Volumul al II-lea,** *romanul lui Niculae,* reține atenția prin epicul dispersat, lumea nouă comentată, structurată în cinci părți:
  - ***Partea întâia*** își concentrează atenția asupra *Catrinei,* căreia – pentru prima dată – i se face un portret complex (aflăm despre fiica cea mare, Marița Albei, rodul unei iubiri neîmpărtășite, la care femeia se va refugia, părăsindu-l pe Ilie datorită refuzului acestuia de a-i trece numele în actul de proprietate al casei).
    - ✓ *„Evenimentele viclene" anunță colectivizarea,* care antrenează *energii insidioase, orgolii și oportuniști* în satul Siliștea-Gumești, devenit „o groapă fără fund, din care nu încetau să mai iasă atâția necunoscuți".
    - ✓ **Nucleul narativ** îl constituie *discursul demagogic al lui Niculae, despre reforma agrară,* prin care tânărul activist de partid proclamă „o nouă religie a binelui și a răului", comunismul.

Scanned with OKEN Scanner

➢ ***Partea a doua*** *focalizează narațiunea asupra lui Niculae*, trimis de partid pentru a *supraveghea secerișul, strângerea cotelor* la cereale și pentru *a-l convinge pe Moromete* să se înscrie în cooperativă.

✓ Prezența lui Ilie Moromete este limitată la ograda casei, o variantă caricaturală a poienii lui Iocan, dar *alte măști* se perindă pe scena vieții (Nae Cismaru, Costache al Joichii, Matei Dimir, Cîrstache și Giugudel), *alte subiecte* reținatenția (comerțul liber, destrămarea vechilor rânduieli agricole, implicarea unor țărani în noua structură politică, în urma aderării la Partidul Comunist).

✓ *Conflictul de interese între Ilie și Catrina* se acutizează până la scindarea definitivă.

➢ ***Partea a treia*** debutează cu *secerișul*, replică ironică a ritualului din primul volum, *lipsit de fericirea patriarhală* a strângerii recoltelor, pentru că o parte din acestea intră în hambarele G.A.P.-ului.

✓ *O nouă pătură socială* apare în viața satului, reprezentată de *categoria activiștilor de partid* care parazitează existența celorlalți: Isosică, Plotoagă, Adam Fântână (viitorul socru al lui Niculae), Zdroncan, Bilă, Mantaroșie (care va genera drama unui țăran, amenințat cu închisoarea dacă nu va da cotele aferente la grâu), Ouăbei.

➢ ***Partea a patra*** fixează, sublimat, *mesajul întregului roman* într-un antologic *monolog interior adresat al lui Ilie Moromete*, hotărât să o mărite pe Ilinca (i-a dat trei pogoane și loc de casă), în defavoarea Catrinei care sperase într-o apropiere mamă-fiică (pentru a-l izola pe Ilie față de care nutrea o ură nestăpânită).

✓ *Monologul devine* **nucleu narativ**, structurat pe o suită de *simboluri metaforice*, de la furtună și averse până la imaginea crengii uriașe frânte și care nu cedează, cu toate eforturile lui Moromete de a o desprinde de trunchiul salcâmului din grădină: *„Pesemne craca era ea demult bătrână de se rupsese din senin, nici măcar n-o trăsnise, o apucă de vârf și trase de ea s-o dea jos. Craca se întinse, dar nu vru să se desprindă din locul ei și atunci Moromete se uită în sus mirat și o lăsă. Dacă mai vrea în felul ăsta legătură cu seva trunchiului, se putea drege și rămâne verde mai departe. [...] «Că tu vii și-mi spui că noi sîntem ultimii țărani de pe lume și că trebuie să dispărem... Și de ce crezi că n-ai fi tu primul prost de pe lume și că mai degrabă tu ar trebui să dispari, nu eu?» [...] curând ieșiră și celelalte surori și începură și ele să strige spre grădină, tată, vin încoace, însă fără ca el să le*

Scanned with OKEN Scanner

asculte, conducând mai departe torentele de apă, făcându-le loc cu sapa şi continuând liniştit şi netulburat să vorbească, prizonier parcă fără scăpare al elementelor şi al lui însuşi...". După această secvenţă, personajul literar Moromete se află într-un con de umbră, până când intuieşte că situaţia politică a fiului căzut în dizgraţia regiunii de partid nu-i mai poate asigura libertatea de mişcare în Siliştea-Gumeşti şi îl vedem – surprinzător – intervenind pe lângă Isosică pentru a-l sprijini pe Ţugurlan să devină primar, singurul dintre vechii prieteni care îi înţelege firea independentă.

✓ *Dramele ţărăneşti* generate de importarea tiparului politic şi social bolşevic se concretizează în *crize colective, familiale şi individuale* (sinuciderea tânărului Gheorghe).

➢ ***Partea a cincea*** *precipită evenimentele,* de la învestirea lui Ţugurlan în funcţia de primar, în locul lui Vasile al Moaşei, până la reconversia profesională a lui Niculae, care trece prin experienţa sancţionării politice, datorită morţii lui Gheorghe, ţăran familist din Siliştea-Gumeşti.

✓ Capitolele ***X*** şi ***XII*** sunt create prin **contrapunctare,** într-un *ritm de epos care încearcă să reconstituie din cenuşă şi fum chipul unui erou,* al ţăranului tradiţional consecvent propriilor principii, aflat în confruntare directă cu istoria şi cu timpul implacabil.

✓ „Moromete tragic, omul unei civilizaţii care piere, trăieşte, de aici înainte, în închipuirea Fiului. Romanul este, şi sub acest aspect, opera unei elaboraţii exemplare. Capitolul despre moartea lui Moromete e tot ce s-a scris mai mişcător, pe această temă gravă, în literatura română." (Eugen Simion, ***op. cit.***). Paginile vibrează prin *lirismul evocării.*

✓ Proiecţia personajului în memoria afectivă a lui Niculae, după înmormântarea tatălui său, reprezintă o *invocaţie dramatică* (tulburătoare) a spiritului plecat în lumea umbrelor: *„În acea clipă Niculae văzu cum stratul gros de întuneric (în care gândurile lui se înlănţuiau cu acea tărie care alungă totdeauna somnul şi neliniştea sufletului) se dă la o parte dinaintea ochilor lui asemeni unei uşi şi în lumina veşnicei zile de vară care scălda bătătura şi salcâmii de acasă apăru chiar tatăl său din grădină şi o luă încet spre poarta de la drum cu mersul lui ciudat care îşi spunea că de acolo de unde vine e greu să-ţi spună ce-a fost, dar de-acolo de unde se duce s-ar putea să se întoarcă el cu un rezultat... Ce rezultat?... «Tată!» şopti deodată Niculae şi în aceeaşi clipă simţi cum se năpusteşte asupra lui din adâncul neştiut al*

Scanned with OKEN Scanner

ființei un val de duioșie agresivă care îi pipăi apoi gâtul și începu să-l sugrume. «Tată, tată, chemă el și își duse coatele la ochi hohotind. Unde te duci tu acum, încotro o s-o iai după ce deschizi poarta și o să ieși iar la drum?...»".

„Preda are ceea ce n-au mulți creatori: o filozofie de existență, un mod, adică, de a gândi omul și relațiile lui în univers. Numai la Sadoveanu mai aflăm o viziune despre om de o asemenea profunzime și coerență: omul privit dinspre partea cosmicului. La Preda, omul este privit dinspre partea istoriei." (Eugen Simion, ***op. cit.***)

IX. Prezintă caracteristicile unui *roman postmodernist.*

Mircea Nedelciu, ***Zmeura de cîmpie*** – *roman împotriva memoriei*
[roman experimental, polimorf, postmodernist, postbelic]

1) Caracteristici ale postmodernismului
2) Încadrarea operei lui Mircea Nedelciu în mișcarea literară postmodernă
3) Mircea Nedelciu, *Zmeura de cîmpie* – roman postmodern **(structură și compoziție)**
4) Originalitatea stilului

1) Caracteristici ale postmodernismului

a. Definiție, delimitări teoretice (vezi capitolul ***Curente literare***, subcap. **X**, p.294)

b. Program estetic

- **Modelul narativ** optzecist se orientează spre:
  - banalitatea cotidiană;
  - anularea distincției între literatură și viață;
  - categorii socio-profesionale dezrădăcinate;
  - explorarea unui spațiu-matrice în afara cotidianului;
  - anihilarea inițiativei și a libertății de acțiune;
  - profiluri umane anoste, dominate de rutină, automatisme comportamentale, selectate din medii variate (muncitori, țărani, intelectuali, militari în termen, studenți, elevi), fără perspectivă;
  - intersectarea universului fictiv cu lumea lectorului;

Scanned with OKEN Scanner

- metaliteratură (totalitatea operelor literare în care se dezvăluie mecanismele producerii textului artistic şi se deconspiră caracterul convenţional al unor formule tradiţionale – supuse comentariului ironic al autorului; se concretizează în discursul despre literatură, în citat, motto, colaj, parafrază, pastişă şi parodie).

• Dintre **procedeele narative** predilecte, se remarcă:
- amalgamarea discursurilor epice (de la confesiune, jurnal, reportaj, textul epistolar, relatări obiective, eseul autoreferenţial, la înregistrări autentice realizate în diferite mijloace de transport, contexte profesionale ori restaurant);
- atomizarea subiectului (dezordinea secvenţelor epice, fragmentarea evenimentelor, dispersarea conţinutului prin pluralizarea vocilor narative şi simultaneitatea perspectivelor exterioare/interioare);
- principiul colajului (juxtapunerea unor evocări eterogene în acelaşi text, asamblarea aleatorie a unor texte autonome stilistic, pluralitatea formelor, dialogul scriiturilor);
- autoreferenţialitatea (opera se referă la sine, pe măsură ce discursul înaintează);
- intertextualitatea (interdependenţa textelor, astfel opera apare ca un mozaic de citate);
- pastişa (imitarea unor maniere, a unui stil, cu efect satiric);
- parodia (imitarea unei opere cunoscute, având efect umoristic datorită aplicării mecanice şi inadecvate a unor caracteristici ale originalului);
- triada fundamentală *autor-text-lector* (Mircea Nedelciu aprecia: „Metaliteratura, câtă există în cărţile pe care le-am scris - şi există, încă de la prima carte - are tocmai rolul de a atrage atenţia cititorului că nu trebuie să se lase manipulat de mine, e o continuă declaraţie că am nevoie de el numai atunci când e o conştiinţă liberă, un om care gândeşte cu propriu-i cap." - ***Nu cred în solitudinea absolută a celui care scrie***).

2) Încadrarea operei lui Mircea Nedelciu în mişcarea literară postmodernă

➢ **Romanul postmodern românesc** este reprezentat emblematic de opera lui Mircea Nedelciu (***Zmeura de cîmpie***, ***Tratament fabulatoriu***, ***Femeia în roşu***) şi de creaţia lui Mircea-Horia Simionescu (***Ingeniosul bine temperat***), remarcându-se prin:

Scanned with OKEN Scanner

- jocul convenţiilor uzuale;
- alternarea registrelor lingvistice;
- documentarism;
- fantezia explozivă;
- bricolarea textuală;
- pastişa;
- parodia;
- citatul;
- teoria senzaţionalului;
- naraţiunea de aventuri, cosmopolită, erotică;
- subsolurile autoreferenţiale.

➢ Mircea Cărtărescu îl încadrează pe Mircea Nedelciu „textualiştilor" aflaţi sub influenţa neoavangardei franceze (alături de Gheorghe Iova şi Gheorghe Crăciun), care au format un grup *underground* numit „Noii", definiţi prin rafinament narativ, jocul scriiturii dadaiste sau manieriste, experienţe de intertextualitate.

Proza textualistă apelează la:

- juxtapunerea fragmentelor epice;
- ambiguizarea planurilor temporale (echivalând cu o suspendare a temporalităţii, mai exact, a cauzalităţii);
- cronologia răsturnată (imposibilitatea de a reface liniaritatea firului epic);
- numărul mare de povestitori care alternează;
- mozaic de citate (unele preluate din literatura social-politică şi artistică a vremii, altele fictive);
- dosar de documente;
- colaje de istorisiri ale naratorilor (automatisme, obsesii, dicteul automat, fluxul conştiinţei).

➢ **Mircea Nedelciu** (1950-1999) se remarcă la cenaclul studenţesc „Junimea", coordonat de Ovid Crohmălniceanu, absolvind Facultatea de Filologie din Bucureşti în anul 1973.

- Debutul literar are loc în revista „Luceafărul" (1977), iar editorial, cu volumul ***Aventuri într-o curte interioară*** (1979), pentru care i se acordă Premiul Uniunii Scriitorilor.
- Dintre volumele de proză scurtă, se impun ***Efectul cu ecou întârziat*** (1981), ***Amendament la instinctul proprietăţii*** (1983), volumul colectiv ***Desant '83***.
- Romanele îl consacră în grupul textualiştilor: ***Zmeura de câmpie*** (1984), ***Tratament fabulatoriu*** (1986), ***Femeia în roşu*** (1990, în colaborare cu Adriana Babeţi şi Mircea Mihăieş).

Scanned with OKEN Scanner

3) Mircea Nedelciu, *Zmeura de cîmpie* – roman postmodern **(structură şi compoziţie)**

I. Structură

a. Titlul romanului devine un laitmotiv ce declanşează anamneza unuia dintre personajele-narator (Zare Popescu), deşi acesta refuză să-şi actualizeze anumite amintiri refulate în subconştient, întrucât ar presupune sancţionarea unui hybris (vină tragică) a celor mai în vârstă decât el.

- **Sintagma** „zmeura de cîmpie" devine şi metafora destinului pentru ipostaza fiinţei dezrădăcinate, a omului într-o perpetuă căutare a specificităţii afective şi spirituale, a identităţii autentice, explorarea unui spaţiu-matrice pentru redobândirea respectului de sine, aşa cum vor încerca Radu Grinţu şi Gelu Popescu.
- **Narativ,** subtitlul „roman împotriva memoriei" anticipează tehnica postmodernă a palinodiei, sugestiv definită de unul dintre personaje (gazda învăţătoarei Ana Szasz, din Burleşti: *„Eu dacă mă sforţez să-ţi povestesc dumitale cum a fost, abia aşa oi uita tot ce-a fost. Pentru că pe urmă am să ţiu minte numai povestea aia de ţi-am spus-o şi nu-i totuna./Aşadar bătrînul susţinea că a povesti este un mod activ al uitării şi el nu voia să uite. Cele două care n-ar fi stat într-un loc erau trecutul şi prezentul. Pentru a le păstra întregi refuza să le aibă în minte pe amîndouă deodată."*).

b. Discursul epic se structurează în **patru părţi**, având capitolele ordonate alfabetic (de la A la Z): ***PRESUPUNERI*** (A,B,C,D), ***INVESTIGAŢII*** (E,F,G,H,I,J,K), ***ALTE PĂRERI*** (L,M,N,O,P,R,S,T), ***ALTE INVESTIGAŢII*** (U,V,X,Y,Z). Mottourile preced aleatoriu secvenţele narative, astfel *pagina de gardă a primei părţi* se deschide cu un citat care defineşte războiul din perspectiva unui copil de patru ani, stabilind o legătură subsidiară cu motivul amintirii; *mottoul părţii a doua* accentuează limita cuvântului, incapabil de a concentra sensuri esenţiale, adevărul însuşi; *citatul care precedă a treia secvenţă* se încadrează metatextului, printr-o formulă de adresare directă către receptor (activând – de fapt – funcţia fatică a limbajului). *Ultima parte* nu mai are nevoie de anticiparea vreunei formule narative, pentru că însăşi substanţa epică se dezvoltă sub forma unui scenariu de film, consemnat în caietul de regie al lui Radu Grinţu.

- **Interpretând nivelul semantic** al titlurilor, este remarcabilă simetria clasică, metaforă a spiralei destinelor (prin determinarea adjectival-pronominală ***„Alte" păreri***, echivalente incertitudinilor, ***„Alte" investigaţii***, presupunând finalul deschis spre

Scanned with OKEN Scanner

perpetua căutare a identității lui Gelu Popescu, pentru că despre ceilalți doi actanți avem informații suficiente pentru a recompune *puzzle*-ul vieții lor).

- **Poetica textului** se opreşte asupra „atomizării" subiectului, a dispersării acestuia, anulând impresia unității, deoarece ar fi contrazis tema romanului (drumul recuperator se face prin tatonări succesive, reconvertibile, nu definitive).
- **Dicționarul vieții** are şi pagini albe al căror conținut aşteaptă să fie consemnat (capitolele X şi Y), poate pentru că bricolarea discursurilor epice anulează sensul mesajului artistic, îl bulversează. Apare un subcapitol fără text, doar enunțarea obiectului din dicționar („ECLUZĂ" – izolarea cuvântului poate fi interpretată ca reprezentând o supapă narativă a tensiunii, o tăcere anticipatoare a confesiunii învățătorului Spiridon Popescu, rememorând propria tinerețe, deşi încearcă să evite actualizarea unor momente dramatice).

c. Chiar dacă structura discursului epic general respectă formula atomizării subiectului, **planurile narative** sunt unitare, monolitice; nimic nu le poate dezagrega.

- **Planul personajului** schimbă perspectivele şi registrele stilistice.
- **Planul naratorului supracategorial** deschide viziunea unui autor care persistă în tehnica autoreferențialității.
- **Planul social** dezvoltă automatismele „socialismului derizoriu".
- **Planul istoriei** este generator de metafore existențiale, pe coordonata trecut-prezent (amintirea scenelor de război echivalează cu re-definirea valorilor individuale, o ieşire din istoricitate, din rutina cotidiană).
- **Planul scriiturii** (metatextul) le subsumează pe cele precedente.

II. Compoziție

a. **Tema** romanului vizează **mecanismul lecturii** (obsesiv problematizat prin colaj, intertext şi metatext), dezvoltând astfel un roman experimental. I se subordonează **febrilitatea căutării identității** (epopeea regăsirii de sine rămâne suspendată, grefată pe sentimentul vinovăției părinților care şi-au abandonat copiii).

b. **Spațiul se relativizează** în raport cu aria de interes a naratorului-personaj. Urmărind firul epic bulversant, se pot recompune mai multe forme.

Scanned with OKEN Scanner

- **Spaţiul fizic** uneşte în final destinele (Gelu, Radu, Zare), fiind marcat de indici toponimici: Bucureşti, Sinaia, Burleşti, Golovna.
- **Spaţiul metafizic** – al recuperării memoriei afective – este un **cronotop** desfăşurat pe două coordonate: Cehoslovacia şi Burleşti (simbolul copilăriei pierdute, risipite). Ceea ce le intersectează afectiv rămâne zmeura sădită de învăţătorul Spiridon Popescu în propria grădină (acesta adusese răsadurile din satul ceh Nemec Hrad, unde campase regimentul său la sfârşitul celui de Al Doilea Război Mondial). Zmeura devine metafora dezrădăcinării celor doi copii, Radu şi Zare, dar asociază şi sensul recuperării de sine (în finalul romanului, parfumul florilor de zmeură persistă în casa unde se instalase Grinţu, profesor de limba română în satul Golovna).
- **Spaţiul mental**, care le uneşte pe cele anterioare, apare cantonat în filmul proiectat de Radu: singura formă de asumare a trecutului ar trebui să fie pelicula cinematografică. Discursul este scris la persoana a II-a, fără a presupune o funcţie fatică (aşa cum ne-am fi aşteptat), ci una recuperatoare. În multitudinea imaginilor războiului, Radu încearcă să găsească răspunsul la întrebarea avansată iniţial de Zare: cine se face vinovat pentru dezrădăcinarea orfanilor? Statul? Războiul? Sărăcia? Inerţia părinţilor? Refuzul acestora de a-şi asuma responsabilităţile familiale? Orice formă ar îmbrăca interogaţiile, toate converg în absurdul existenţial, de aceea pe Zare nu-l impresionează redescoperirea spaţiului-matrice: *„Tinereţea şi vîrsta matură a omului care ţi-a fost tată (îţi estel), trebuie să fi existat acest om, s-au petrecut într-un timp de neînţeles.[...]. Tot ce poţi spera este ca el să trăiască şi, văzîndu-l cum se comportă în mediul lui acum, să încerci să-ţi inventezi aşa numitele date ereditare.”* , *„Cred că generaţia noastră a avut mai mult curaj pe cîmpul de luptă decît curaj civic înainte şi după război.”*.

c. **Firul epic** se supune **bricolării**, unei permanente dispersări prin interogaţii, investigaţii, interpretări, reconsiderări a situaţiilor, atitudinilor, a reacţiilor umane, a intervenţiilor diegetice (numeroşi povestitori îşi intersectează destinele şi vocile), un *puzzle* uriaş, ale cărui piese nu sunt oferite dintr-un început, ci se lasă aşteptate: *„Surpriza acestei poveşti constă tocmai în subminarea aşteptării.”*).
Dar, pentru că există subtextual o vocaţie a clasicului, putem recompune jocul în liniaritatea evenimentelor.

Scanned with OKEN Scanner

Doi tineri, un muncitor şi un absolvent de facultate, îşi satisfac serviciul militar (1973) într-o zonă de câmpie. Se cunosc întâmplător la frizeria unităţii. Discuţiile acestora gravitează în jurul amintirilor din copilărie şi al originii orfane, amândoi crescând la Casa de copii din Sinaia, fără să aibă cunoştinţă unul de celălalt (Zare Popescu şi Radu Grinţu, mai mare cu trei ani decât primul).

Zare continuă să dea examene de admitere la Facultatea de Istorie din Bucureşti, fără succes, deoarece dezvoltă în teza lui, oricare ar fi subiectul, relaţia istorie-obiecte-oameni-adevăr (o metaforă recurentă în roman).

Radu Grinţu este temporar pedagog la Liceul de Mecanică Fină, unde îl cunoaşte pe elevul Gelu Popescu, despre care află mai târziu că fusese protejatul („fratele") lui Zare, în orfelinatul din Sinaia (identitatea numelor este întâmplătoare). Dorind să-şi afle obârşiile, Radu Grinţu îi propune lui Gelu să investigheze în zonele apropiate Bucureştiului.

Periplul elevului din clasa a XII-a se opreşte la Burleşti, un sat din Câmpia Dunării, unde reuşeşte să identifice repere din viaţa lui Radu Grinţu şi a lui Zare Popescu. Întâmplarea face să intre în contact cu învăţătorul pensionat Spiridon Popescu, bunicul lui Zare. Prin strategii succesive, îl cunoaşte şi pe Anton Grinţu, tatăl pedagogului (apoi profesor) Radu Grinţu. Coincidenţe nefaste lămuresc faptul că unul dintre fiii bătrânului învăţător, Florea, se căsătorise cu Speranţa, fosta soţie a lui Anton Grinţu (lăsat la vatră, acesta încearcă să se stabilească într-o localitate la munte, întemeindu-şi o familie). Arestat pe motive politice, Anton îl lasă în grija Speranţei pe unicul său fiu, Radu, chiar în momentul când fosta lui soţie aducea pe lume un băiat (pe Zare), rodul căsătoriei acesteia cu Florea (întemniţat, din motive neelucidate). Starea sănătăţii femeii se deteriorează rapid, astfel încât trece în lumea umbrelor. Bunicul refuză să-şi crească nepoţii (pe Radu şi pe Zare), iar - după o serie de întâmplări nefericite - copiii ajung la orfelinatul din Sinaia.

Deţinând informaţiile respective, Gelu Popescu se reîntoarce la Bucureşti, pentru a-i raporta pedagogului Radu Grinţu cele aflate, dar amână permanent deznodământul poveştii. În drum spre casă, în tren, o cunoaşte pe Ana Szasz, învăţătoare în Burleşti, căreia îi face o vizită în apartamentul din Bucureşti. Ana află că Gelu este fratele întru suferinţă al lui Zare, un prieten de-al ei, şi refuză orice întâlnire ulterioară cu elevul din clasa a XII-a.

Scanned with OKEN Scanner

Radu Grinţu, după ce o perioadă fusese ghid turistic, încearcă să refacă amiciţia Anei cu Gelu (dintr-un motiv moral bine întemeiat) şi să identifice rude ale mamei lui, în zona de munte unde presupunea că s-ar fi născut. Eşuează lamentabil şi se refugiază în Golovna, prezumtiv sat de origine al tatălui său, titularizându-se pe catedra de limba română.

Acţiunea se încheie cu vizionarea unui meci de fotbal internaţional, în casa gazdei lui Radu, bătrânul G.P. zis Bobocică, şi în prezenţa lui Zare, care îi face o vizită vechiului său camarad, Grinţu. Deasupra tuturor stăruie *„mirosul florilor de zmeură de cîmp"*, închizând parcă într-un cerc al destinului imaginea grădinii din Burleşti, când - copil fiind - Zare îşi aminteşte plânsul unei fetiţe (în realitate, Radu).

d. Timpul narativ

- **Timpul evenimenţial** se desfăşoară între 1973 (efectuarea stagiului militar de către Radu Grinţu şi Zare Popescu) şi 8 mai 1977 (ancorarea în banalitatea cotidiană – vizionarea unui meci de fotbal internaţional susţinut de echipa României), marcând o formă a circularităţii care închide în sine predestinarea: întâlnirea întâmplătoare a celor doi militari în termen intersectează destine ce se dovedesc a se desprinde din acelaşi spaţiu-matrice (o formă de recuperare a tărâmului fericirii – grădina cu zmeură).
- **Timpul amintirii** este secvenţionat de flash-uri. Din perspectiva lui Zare, centrul de semnificaţii îl reprezintă „zmeura de cîmpie". Pentru Radu, treptele retrospecţiei diversifică măşti umane într-un carnaval grotesc al unui film virtual (despre război), rămas în stadiul de proiect cinematografic. Echilibrul îl restabileşte Gelu, singurul dezrădăcinat care nu-şi aminteşte decât anii din orfelinat, dar reconstituie drama depersonalizării celorlalţi (filiaţiile, cauzele) sau confirmă identitatea „fratelui" mai mare (Zare Popescu) şi a pedagogului său de la Liceul de Mecanică Fină (Radu Grinţu).
- **Timpul psihologic** urmează o singură coordonată, a povestitorilor (care intersectează perspectiva războiului cu tema căutării identităţii):
  - învăţătorul Spiridon Popescu;
  - Anton Grinţu (episodul cazanului de ţuică este o aluzie narativă la toposul *Hanului Ancuţei*);
  - G.P. zis Bobocică (gazda lui Radu, din Golovna);

Scanned with OKEN Scanner

- supracategorial, se impune Radu Grinţu, prin carnetul de regie în care notează indicaţii necesare ecranizării dosarelor de existenţă ale celorlalţi naratori; acestea sunt activate aleatoriu, prin tehnica dicteului automat, nişte bliţuri, aşa cum sensibilitatea inconştientă aşază informaţiile, astfel încât romanul pare să se creeze pe măsură ce se acumulează scenariile imaginate de Grinţu.

▪ **Timpul scrierii** interverteşte voit firele epice (*„Nu-i nimic dacă cititorul e derutat. Asta ajută la înţelegerea mesajului. În ograda gospodarului la care e cantonat Bobocică ne putem imagina şi un alt paradis decît cel al vorbelor lui. [...] Ei, bine, pentru a nu îngreuna prea mult filmările şi pentru a nu aştepta să ningă de câte ori ne trebuie imagini cu viscol, vom aduce pe ecran numai zilele frumoase din viaţa «eroului».”*).

- Timpul scrierii se voalează instantaneu şi reapare la fel de brusc precum a dispărut, impunând o focalizare exterioară.
- Tehnicile narative converg în formula metaromanului (autoreferenţialitatea, indicaţiile din subsolul paginilor).

▪ **Timpul lecturii** vizează direct ipostaza cititorului, susţinând problematica **mecanismului lecturii**, concretizată la nivelul a trei colaje: caietul de regie al lui Radu, scrisorile lui Zare adresate profesorului Valedulcean, intervenţiile autorului care stabileşte un dialog direct cu receptorul prin:

- aluzii politice (*„De ce armele şi de ce podoabele sînt cele care rămîn după moarte, de ce cozile de topor sînt cele care dispar fără urmă? Şi totuşi, altă dată!”* – în limbajul politic, sintagma „cozile de topor” reprezintă informatorii Securităţii);
- stabilirea convenţiei amânării, ritualul povestirii restauratoare (*„Nu vom dezvălui misterul pînă la capăt.”*);
- inserţia citatelor (îi revine cititorului să reconsidere realitatea istorică, din fragmentele cărţilor de război, declaraţii politice, articole de ziar, care contrapunctează diegeza şi asigură autenticitate relatării: *„«Printr-o ironie a istoriei, în momentul în care la Berlin puciul era înăbuşit, el reuşise la Paris.»* – Maurice Baumont, ***Marea conjuraţie împotriva lui Hitler***, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1977, p. 207”);

Scanned with OKEN Scanner

- eliziunea (poetica narativă a paginilor albe – capitolele *X* şi *Y*);
- pluralizarea perspectivelor, oferind cheia identificării naratorilor şi a temporalităţii evenimentelor (Zare cultivă un registru epistolar, evoluând spre stilul academic; Gelu optează pentru exprimarea impersonală, neutră; Radu combină mai multe registre: oral, colocvial, tehnic şi neologic).

e. **Mesajul** vizează deopotrivă mai multe paliere ale interpretării:

- **social-politic** (cu sensuri subliminale, metafore implicite: *„Sîntem tot timpul soldaţi, dar nişte soldaţi pe ai căror umeri apasă răspunderi de generali; de tăcerea şi ignoranţa noastră poate depinde soarta multor bătălii care încă n-au început."*);
- **estetic** (cuvântul nu are capacitatea să exprime complexitatea vieţii, el este doar un vehicul, „un obiect"; îi rămâne lectorului să se implice în reconstituirea unor documente de suflet, să interacţioneze cu autorul);
- **artistic** (a povesti înseamnă a minţi: trebuie să laşi în subconştient amintirile, să nu le reactualizezi, pentru că le modifici – în raport cu starea prezentă a diegezei şi nu a timpului evenimenţial, când s-au produs efectiv –, le îmbogăţeşti sau le anulezi sensurile iniţiale, de aceea *„a povesti este un mod activ al uitării"*, fapt care justifică subtilul *„roman împotriva memoriei"*);
- **filosofic** (o tulburătoare întrebare străbate permanent firele narative ale operei: suntem capabili să ne asumăm trecutul şi prezentul, cu responsabilitatea fundamentării unei noi ordini existenţiale, sau continuăm să rătăcim lamentându-ne asupra unui destin pe care alţii ni l-au hărăzit?

  Răspunsul se bulversează într-o multitudine de semnificaţii, accentuând incertitudinea, echivocul, dar şi libertatea cititorului în a opta pentru unul dintre sensurile încifrate ale textului).

4) Originalitatea stilului

„Nedelciu acordă, într-adevăr, o mare atenţie receptării textului literar. Pentru el este adevărată aserţiunea postmodernă că în literatura de azi, în triada autor-operă-receptor, accentul se deplasează pe relaţia dintre ultimii doi termeni. Cititorul devine, în această perspectivă, un adevărat personaj al textului." (Mircea Cărtărescu, ***Postmodernismul românesc***)

Scanned with OKEN Scanner

X. Prezintă comparativ *aceeaşi temă literară*, **tratată în două texte narative ai căror autori să fie diferiţi.**

1) Integrarea operelor literare într-o categorie estetică
2) Convergenţe şi divergenţe

1) Integrarea operelor literare într-o categorie estetică

În descendenţa romanticilor germani, Mihai Eminescu sintetizează elemente ale fantasticului indian, ale filosofiei kantiene şi schopenhaueriene, referitoare *la relativitatea timpului şi a spaţiului*, impunând **un fantastic metafizic,** ce intră în opoziţie **cu cel de tip folcloric**, din poveştile lui Ion Creangă, în continuitatea căruia se pronunţă I. L. Caragiale, **cu fabulosul narativ**, alături de Gala Galaction. Mircea Eliade vine cu o proză în care **fantasticul ontologic** se dezvoltă din aceeaşi sursă eminesciană a filosofiei budiste, *prin motivul bilocaţiei, al existenţei universurilor paralele, al metempsihozei, grefate pe anumite mituri folclorice româneşti.* Vasile Voiculescu se înscrie în tradiţia lui Caragiale, definind **latura mito-folclorică** a fantasticului românesc, *prin întoarcerea la starea primordială a fiinţei, consubstanţialitatea umanului cu vegetalul şi animalierul.*

2) Convergenţe şi divergenţe

1. a. **Elemente folclorice** apropie nuvelele ***La ţigănci*** şi ***Lostriţa***, marcate, **de mitul ielelor, al jertfei pentru creaţie** (din perspectiva iubirii care salvează sufletul), **mitul reintegrării, motivul numărului fatidic** (multiplii lui 3 şi 7 – 12, 18, 49) şi **motivul nopţii**, ca intermediar a două universuri, **real/fabulos, concret/abstract, profan/sacru** (este inserat **mitul zburătorului**, prin reactualizarea imaginii lui Hildegard – în textul lui Mircea Eliade –, echivalente narativ magiei negre şi energiilor htoniene ale ştimei, din povestea lostriţei).

   b. **Personajele** intră în categoria **predestinării** - Gavrilescu, prin accederea în spaţiul morţii (la ţigănci), Aliman atinge absolutul erotic prin reiterarea originilor ce postulează consubstanţialitatea om-peşte.

   Ambii se opun iniţial destinului. Gavrilescu, prin ratarea succesivă a ghicitului, refuză eternizarea fiinţei; Aliman, la început, neagă existenţa energiilor malefice ale lostriţei, sustrăgându-se mentalităţii arhaice din care face parte şi ignorând tradiţia.

Scanned with OKEN Scanner

c. Există **anumite trepte inițiatice**. Eroul lui Eliade, pentru accederea în spațiul thanatic, **trebuie să accepte proba ghicitului, să parcurgă drumul labirintic, să-și conștientizeze angoasele, să lupte cu draperia** (limita realului inserat fabulosului), forme ale predestinării, sustrăgându-se relativității timpului (există **un timp individual-psihologic, un timp cosmic-anistoric și un timp fizic**, determinat de realitatea obiectuală).

Hildegard salvează sufletul profesorului de pian, cantonat în cercul **moirei** (bătrâna țigancă sintetizează deopotrivă forțele malefice și benefice, finalul rămânând dechis oricăror interpretări). Apariția primei iubiri a lui Gavrilescu oferă doar o soluție estetică, răspuns la condiția de artist-ratat a protagonistului. Cercul destinului trebuie să se închidă prin iubire, pentru a-i permite personajului transcenderea din spațiul thanatic, formă **a teleologicului profan**, în spațiul armoniei universale, formă **a sacrului absolut**.

În nuvela ***Lostrița***, Aliman este supus și el **inițierii revelatoare**.

Prima treaptă o reprezintă **negarea tradiției**, ce are ca efect singularizarea personajului, pentru că iubirea între o ființă supranaturală (lostrița) și un om ar fi imposibilă, raportată la mentalitatea unei colectivități aflate sub incidența superstițiilor. Condiția ieșirii din spațiul spiritual al eroului echivalează simbolic cu asumarea destinului împotriva căruia Aliman luptă inconștient. Raportul pescar/lostriță devine o manifestare a sublimului tragic, deoarece personajul se opune energiilor htoniene în forma lor malefică, sintetizate de lostriță, dar și sinelui ce îl sustrage colectivității.

A doua treaptă concentrează manifestările comportamentale și psihice ale adolescentului pescar, definite ca **o alterare a individuației**, ce-și găsește salvarea în ritualul magic al desprinderii de suflet, prin pactul mefistofelic (**a treia treaptă**), care marchează ieșirea definitivă, irevocabilă, din realitatea obiectuală și facilitează **integrarea spiritului în universul acvatic, placentar**, de unde se desprinde ființa, potrivit credințelor milenare.

A patra treaptă este **relativa fericire adamică**, paradiziacă, împlinirea erotică, sortită eșecului pentru că eroul forțează destinul, îl convertește

Scanned with OKEN Scanner

sub impulsul magiei, ignorând legea fundamentală a sacrificiului total, care presupune **spiritualizare prin depersonalizare**, obținută numai prin transcenderea profanului. Abia după ce conștientizează existența celor două planuri metafizice, acceptă jertfa supremă, ca modalitate de refacere a unității originare prin androginie (deznodământul nuvelei).

2. a. **Structurile narative** diferențiază cele două texte, astfel, la Mircea Eliade, **alternarea planului real cu cel imaginar**, încercarea lui Gavrilescu de a explica logic existența temporală **afectează particularizarea categoriilor estetice**, creând impresia că toate evenimentele stau sub semnul unui vis, desfășurat în etape succesive, în raport cu actul inițierii thanatice (identificăm **primul vis** în accederea în spațiul țigăncilor, **al doilea vis** simulează realitatea pentru a diferenția sacrul de profan, **al treilea vis** marchează transcenderea propriu-zisă a eroului).

În proza lui Vasile Voiculescu, **povestea în ramă** ambiguizează planurile narative, din perspectiva **unui povestitor-scriitor** și **narator-personaj**. Povestea în ramă este marcată stilistic de formele verbale ale imperfectului și de mitul știmei („luminiță în noapte", „fată șuie"). Cadrul se închide cu proiectarea legendei pescarului Aliman în memoria afectivă a colectivității. Fiecare generație lărgește spațiul mitic sau îl restrânge, în funcție de atitudinea față de mitul erotic, în baza ideii că iubirea este predestinare, nu opțiune.

b. **Planul personajului** apare diferențiat la cei doi scriitori. **Gavrilescu aparține profanului**, prin mentalitate, gesturi, limbaj.

Aliman este construit pe imaginea arhetipală a pescarului, stând sub incidența miticului, a superstițiilor, chiar dacă inițial le neagă. Gavrilescu accede în spațiul mitic al ritualurilor magice la țigănci (cafeaua, jocul fetelor, drumul prin labirint), dar le refuză conștient, pentru că **nu se poate sustrage profanului**, se teme de necunoscut, de sublimul Absolutului, în timp ce **Aliman devine consubstanțial stărilor ancestrale**, de aceea recurge la puterile oculte ale vrăjitorului, vânzându-și sufletul. El stă sub semnul **mithos**-ului.

c. **Universurile paralele**. La țigănci există **două case** unde intră Gavrilescu. **Prima se prezintă ca simbol al efemeridelor, a doua, „bordeiul", este un adevărat spațiu al sacrului** în care eroul poate să rămână,

Scanned with OKEN Scanner

numai după ce parcurge treptele inițiatice. În nuvela ***Lostrița***, **nu există diferențieri spațial-ontice**. Vrăjitorul se află în temporalitatea rurală a pescarului, Bistriceanca și fiica acesteia au trăit cu o sută de ani în urmă, iar presupusa moarte a personajului este metafizică: ea reprezintă transcenderea prin iubire în spațiul eternității (al originilor).

Și **lostrița-ființă umană și Hildegard au existat**, numai că **prima conotează energii malefice**, în baza unei mentalități populare ce proiectează asupra iubirii preceptele unui cod nescris, iar **cealaltă, benefice,** din perspectiva unei metafizici a erosului, salvându-l pe Gavrilescu de la eșecul reintegrării în dimensiunea sacrului.

XI. Comentează particularitățile de limbaj și de expresivitate (*procedee artistice, elemente de versificație*) ale unui text poetic studiat, aparținând *perioadei pașoptiste*.

Într-o perioadă efervescentă a culturii române, când se pun bazele unei literaturi originale naționale, când polemici lingvistice furtunoase au ca unic țel constituirea limbii literare unitare (prin mijloace diferite), poezia și proza (mai ales) ale lui Heliade Rădulescu capătă valori incontestabile.

Ion Heliade-Rădulescu, ***Sburătorul***
[poezie epică, de tip pașoptist]

1. Contextul mișcării pașoptiste
2. Încadrarea poemului *Sburătorul* **în opera scriitorului**
3. Structură și compoziție (*hibridizarea genurilor, expresivitate artistică*)
4. Concluzii

1. Contextul mișcării pașoptiste:

a. definirea caracteristicilor mișcării *pașoptiste*; (vezi capitolul ***Curente literare***, subcap. **I**, p. 250)

b. enunțarea *principiilor estetice* formulate de Mihail Kogălniceanu în articolul ***Introducție***, publicat în primul număr al revistei „Dacia literară".

Scanned with OKEN Scanner

2. Încadrarea poemului *Sburătorul* în opera scriitorului

- Poemul ***Sburătorul***, prin structura şi compoziţia sa eterogenă, reflectă frământările unei întregi epoci (paşoptiste), devine „matrice stilistică" a „sintelor firi vizionare". „Munte cu capul de piatră de furtune detunată,/Stă şi azi în faţa lumii o enigmă nesplicată." (M.Eminescu, ***Epigonii***), „după Cantemir a doua mare personalitate a literaturii române", „scriitor cu suflet ardent, creator pretutindeni desfăşurat deopotrivă în viaţă şi în artă, înzestrat cu mari însuşiri şi cu tot atât de mari cusururi." (G. Călinescu, ***Istoria literaturii române de la origini până în prezent***), Heliade-Rădulescu se impune prin aria diversă a preocupărilor.
- Scriitorul proiectează o epopee biblică în versuri intitulată ***Umanitatea***, din care trebuia să facă parte şi balada ***Sburătorul***, publicată în revista „Curierul românesc", la 4 februarie 1844: „De mult, încă din 1836, făcusem o programă spre a elabora nişte poezii legate astfel între sine cum în patru volume să facă un tot. Primul volum să cuprindă şi să se intituleze ***Biblice***. Al doilea volum, ***Evanghelicele***, al treilea, ***Patria*** sau ***Omul social*** şi al patrulea, ***Omul individual***. Iar întregul acestor patru volume să facă o singură poemă compusă din mai multe şi numită ***Umanitatea*** [...] Parte din ***Patria*** este ***O noapte pe ruinele Târgovişteі***, ca prelud, ***Mircea***, ***Duelul Buzescului cu hanul tătarilor***, ***Sburătorul*** şi însuşi ***Mihaida***." .

3. Structură şi compoziţie (*hibridizarea genurilor, expresivitate artistică*)

Transfigurarea artistică a unui *mit atât de complex, al sentimentelor erotice puberale*, simbolizate în imaginea *„zburătorului"*, a necesitat structurarea textului în **trei părţi,** fiecare dezvoltând o anumită idee artistică, de natură să întregească semnificaţiile mitului folcloric.

A. Partea întâia se defineşte ca **o fişă clinică, realizată prin autoobservare.**

- Aparent, **formele de adresare directă** „vezi", „uite", „ia spune", „aide", „întreabă" presupun *existenţa unui interlocutor* (mama), având ca efect *autenticitatea confesiunii şi accentuarea epicităţii.*
- **Dialogul prezumtiv** *devine*, prin eludarea răspunsului, *un monolog* ce acumulează treptat o stare, de la:
  - primele **forme fiziologice** („pieptul mi se bate", „mulţimi de vineţele"),
  - până la **manifestări patologice** misterioase („răcori mă iau la spate", „îmi ard buzele", „obraji-mi se pălesc", „plâng", „coasta rău mă doare)
  - şi **halucinaţii** („sai ca din visare", „parc-aştept...pe cine?", „«Deşteaptă-te Florică,/

Scanned with OKEN Scanner

Sunt eu, vin să te mângâi.» Dar e un vânt uşor!").

- **Luciditatea observaţiei** şi *plasticitatea stărilor* revelă *prezenţa unui narator ce substituie personajul* în versurile „Un dor nespus m-apucă şi plâng, măicuţă, plâng.", „O şti vrun leac ea doară...O fi vrun zburător!". „Dor" şi „zburător" au funcţie anticipatoare, trădând existenţa naratorului în contextul creaţiei.
- Trebuie amintit faptul că Heliade îşi publică opera sub titulatura de „baladă", iar structura şi compoziţia textului confirmă apartenenţa acestuia la specia baladei culte, chiar dacă există şi elemente pur lirice. Astfel, *vocea unui narator* nu surprinde în gradarea riguroasă a descrierii primelor sentimente erotice, de la **imagini exterioare** („piept", „sân", „spate", „obraji", „braţe") la **interioritatea** personajului („inima zboară de la mine", „singură mă strâng" – exacerbare senzorială –, „tremur de nesaţiu", „sai ca din visare", „mă sperii, dar îmi place", „prin vine un fior").
- **Frecvenţa verbelor** predicat, a propoziţiilor preponderent principale coordonate şi a formelor populare brevilocvente („nu-s' ",„oar", „or", „l-alde") are ca efect:
  - *dinamizarea imaginii artistice;*
  - *condensarea trăirilor;*
  - *descrierea în mişcare, în adâncime;*
  - *dimensiunea psihologică.*
- Necesitatea confirmării senzaţiilor implică un dialog imaginar. Se observă că **obiectivarea trăirilor** are loc *pe două planuri*:
  - *al unui posibil răspuns,*
  - *al localizării trăirilor* („piept", „sân", „spate", „vine", „inimă") ce conotează simboluri ale erosului. În acest context, confesiunea Floricăi devine redundantă şi antitetică (se operează cu perechi antinomice în structura aceluiaşi vers: „foc"/„răcori"; „ard"/„pălesc"; „cald"/„rece"; „arde"/„a răci", cu efecte deosebite în crearea impresiei de veridicitate a descrierilor).
- Ultima strofă descoperă **un eu-narator/-scriitor**, *marcat stilistic de adverbul „aşa" şi adjectivul cu valoare adverbială „biet".* Funcţia poetică a modalului „aşa" trimite la **epicitate**, susţinută şi de forma de imperfect a verbului „plângea", aflat în opoziţie cu prezentul descrierii, din confesiunea fetei. *Imperfectul* sugerează două interpretări:
  - fie că imaginea anterioară este *re-crearea unui fapt autentic* din trecut (vezi prezentul evocării);

Scanned with OKEN Scanner

- fie că eul-narator, prin impresia de atemporal, de permanență, *generalizează sentimentul erotic*, îi conferă eternitate, îl plasează în mit.

B. Partea a doua, *având funcția stilistică a unui nex*, reprezintă un peisaj surprins în *momentul înnoptării*, prin același procedeu al gradării manifestărilor.

✓ În raport cu elementele componente, *textul se definește ca o creație pur lirică*, **un pastel**, marcând liniștea dinaintea „furtunii" (a se citi **magie**, **mister**), necesară după o concentrare de tensiuni până la saturație.

✓ **Solemnitatea momentului** este relevată de folosirea numeroaselor procedee artistice: *inversiunea* („a puțurilor cumpeni", „al serei aer", „a laptelui fântână"), *personificarea* („a puțurilor cumpeni țipând parcă chema", „viței lor striga", „nici vântul nu suspină", „apele dorm duse"), *metafora* („Din mijlocul tăriei/ Vestmântul său cel negru, de stele semănat/ Destins cuprinde lumea...") și *preponderența frazei ample*, cu multe determinări.

✓ La nivelul timpului gramatical, apar două forme:

- **imperfectul**, cu funcția de *a lărgi cadrul mitului*, a crea *impresia de atemporal*;
- **prezentul**, *potențând misterul* (care contribuie la individualizarea „zburătorului" din ultima parte). Prezentul (gramatical) primește două determinări stilistice: „astă-seară" și „acuma", dezvoltând mai multe semnificații: *gradarea înnoptării*, ipostaza unui eu-contemplativ ce înregistrează faptele dincolo de fenomenal („acum" se va petrece ceva) și *contextualizarea magică a mitului*: „Târzie astă-seară răsare-acum și luna" – atributul circumstanțial „târzie" conotează evenimentul miraculos, pentru că legile cosmosului au fost încălcate; „târzie" intră în opoziție implicită cu o **altă-seară**, banală).

✓ **Peisajul** este descris la nivelul a **trei categorii de elemente**: *vizuale*, *auditive* și *cinetice*, surprinzând treptele înnoptării, de la zgomote puternice până la tăcere, de la mișcări bruște, vioaie la „nemișcare plină".

✓ **Ochiul contemplativ** urmărește imaginile dinspre *celest* spre *teluric*, dinspre viziunea panoramică a universului înspre intimitatea existenței umane („Când ugerul se lasă sub fecioreasca mână/Și prunca viteluşă tot tremură-mregiur"), prin versuri ce conotează viață, naivitate, puritate.

Scanned with OKEN Scanner

- ✓ **Determinanţii axelor universale** sunt *distribuiţi echilibrat*, între cer şi pământ existând o simetrie perfectă (teoretizată de autor în studiul ***Echilibrul între antiteze***), conotată de simbolul cumpenei, din structura „A puţurilor cumpeni ţipând parcă chema.".
- ✓ Compoziţional, **armonizarea simbolurilor şi a motivelor** se justifică în structura textului prin surplusul de semnificaţii din *câmpul simbolic al zburătorului*, opunând armonia universului rural şi efectele devastatoare ale erosului. *Antiteza* degajă o *atitudine uşor ironică* a autorului faţă de reacţiile superstiţioase, pline de prejudecăţi ale spiritualităţii săteşti, în raport cu iubirea.
- ✓ Ultima strofă a părţii a doua face joncţiunea cu evenimentul miraculos din finalul textului-poem: „Tăcere este totul şi nemişcarea plină:/Încântec sau descântec pe lume s-a lăsat;/Nici frunza nu se mişcă, nici vântul nu suspină,/Şi apele dorm duse, şi morele au stat.". *Timp şi spaţiu se anulează printr-o simetrie a negării*: „tăcere"/„nemişcare"; „încântec"/„descântec"; „frunză"/„vânt"; „ape"/„morele", marcând transcenderea în mit.

C. **Partea a treia** se conturează ca răspuns dramatizat în legătură cu nedumerirea fetei, desfăşurat într-un cadru voit magic: „E noapte-naltă, naltă; din mijlocul tăriei...". Ne aflăm în plin proces de semnificare a mitului, **o individualizare a „zburătorului", concretizare a dorului**.

- **Fabulaţia** *este trăsătura distinctivă a textului*, încercându-se identificarea „personajului" misterios, prin analogie cu eresurile unei spiritualităţi româneşti: „lumină", „zmeu", „balaur", „strigoi", „vis" sunt **ipostaze ale „zburătorului"** devenite *centre de semnificare*.
  - „Luminii" îi circumscriu „fulgerul" şi „schintei", explicate prin prisma **superstiţiei**: „Vro stea mai cade iară? Vrun împărat mai moare?".
  - „Zmeul" capătă determinări semnificative, ce ţin de **credinţă**: „împieliţatu", „spurcatu" („u" consonantic, al oralităţii), „închină-te, surato!". Imaginea, desprinsă din basme, „balaur...cu pietre nestimate" devine „flăcăiandru" fără „pic de sânge"; ne aflăm *în miezul magiei populare*, uşor ironizată de ipostaza de „vis" din finalul poemului: „Că-ncepe de visează, şi visu-n lipitură/ Începe a se preface...".
  - **Descrierea „zburătorului"** are loc în ritm cadenţat, cu cezură aşezată la mijlocul versului, având ca efect accentuarea

Scanned with OKEN Scanner

atmosferei de fabulos, de irealitate (*ritmul povestirii mitice*).

- Cadrul misterios este relevat şi de succesiunea dialogului ce **alternează planul comunicării cu acela al comentariului**: „Or e – să nu mai fie!", „Şi s-a pălit copila! Ce bine-a zis bunica", „Nici rugi nu te mai scapă. Ferească Dumnezeu !", nuanţând *latura comică* şi caracterizând *ironic* personajele („suratele").
- **Impresia de autenticitate** a faptelor relatate rezultă şi din *oralitatea stilului*.
- Interogaţiile plasticizează imaginea, pretext pentru a ipostazia „zburătorul" conform superstiţiilor; *fonetismul, lexicul, formele gramaticale şi expresiile populare localizează spaţiul rural muntenesc.*

4. Concluzii

- În prima parte a textului se identifică o **structură epică**, prin prezenţa *autocaracterizării, a monologului, a descrierii, a naratorului, a personajelor.*
- A doua secvenţă se înscrie **lirismului**, determinat de specia **pastel** (*descrierea unui peisaj, gradarea momentelor înnoptării, operează cu funcţii stilistice, prezenţa eului-contemplativ*).
- A treia parte este predominant **dramatică**, prin formele dialogale ce trădează oralitatea populară (*interogaţii, lexic, forme gramaticale, expresii*) şi ipostaziază **mitul zburătorului**.
- Există o corespondenţă a părţilor, o **armonie a compoziţiei**, deşi secvenţele sunt detaşabile contextual. *Psihologicului din prima parte îi corespunde fabulosul din ultima secvenţă, iar pastelul are dublă funcţie: cezură a structurii dinamice şi potenţare a misterului, necesar concretizării mitului.*

Structură şi compoziţie

Partea întâia (epică) strofele 1-13

1. **monologul-confesiune**: „oar' ce să fie asta?", „un dor nespus m-apucă, şi plâng.", „mă sperii, dar îmi place. "
2. **gradarea descrierilor**: „mulţimi de vinele... se ivesc", „un foc s-aprinde-n mine. ", „inima-mi zvâcneşte", „tremur" „plâng", „pe frunte, ce sudoare", „coasta rău mă doare";
3. **obiectivarea senzaţiilor**:„vezi mamă!", „la pune mâna, mamă!";
4. **intervenţia naratorului**: „aşa plângea Florica şi, biet, îşi plângea dorul.";

Scanned with OKEN Scanner

Partea a doua (lirică) strofele 14 -20

1. **pastel**: „era în murgul serei şi soarele sfinţise", „încep a luci stele", „tăcere pretutindeni";
2. **elemente**
   - *vizuale*: „soarele sfinţise", „a luci stele", „focuri... a se vedea";
   - *auditive* :„ţipând", „muginde", „gemete", „şoaptă", „tăcere";
   - *cinetice*: „sosise", „pâşea", „trăgea" „sărind", „coprinde", „nemişcare";
3. **gradarea înnoptării**: „soarele sfinţise", „încep a luci stele", „răsare luna", „mijlocul tăriei";
4. **axe universale**:
   - *celest*: „soare", „al serei aer "„luna", „mijlocul tăriei";
   - *teluric*: „câmp", „argea", „fecioreasca mână";

Partea a treia (dramatică) strofele

1. **concretizarea mitului**: „lumină iute", „fulger", „zmeu", „balaur de lumină", „flăcăiandru", „lipitură";
2. **oralitate**
   - *interogaţii*: „Vro stea mai cade?...";
   - *fonetism popular*: „schintei ", „dragosti ", „nestimati";
   - *forme gramaticale*: „d-aia", „vro", „vrun", „l-alde", „văzutu-l-ai", „mi-ţi";
   - *expresii populare*: „împielitatu", „spurcatu", „bată-l crucea", „ferească Dumnezeu !";
   - *lexic*: „surato", „leicuţă", „soro", „s-a pălit".

XII. **Argumentează** *caracterul romantic* **al unei poezii studiate, aparţinând lui Mihai Eminescu.**

Mişcare artistică şi literară, romantismul a apărut în Germania la sfârşitul secolului al XVIII-lea, ca reacţie împotriva clasicismului şi iluminismului. Se răspândeşte în întreaga Europă, manifestându-se nu doar în literatură, ci şi în artele plastice, muzică, filosofie.

Estetica romantismului se impune prin câteva trăsături. În locul cerebralităţii, raţiunii excesive a clasicilor, romanticii cultivă *primatul*

Scanned with OKEN Scanner

sentimentelor, dând fanteziei creatoare libertate absolută. Eul romantic, de obicei, refuzând realitatea imediată, este definit de *nostalgia originilor, de evadările spectaculoase în natura telurică sau cosmică, în vis, în sine, în artă şi creaţie. Stăpânind timpul şi spaţiul, romanticul supradimensionează categoriile filosofice sau le comprimă, consonant cu intenţiile, sentimentele, atitudinile sale. O relaţionare privilegiată a eului cu macrocosmosul determină aspiraţia absolută, dar şi o perpetuă căutare a unităţii primordiale, o devoratoare sete de transcendere.*

Abolind regalitatea clasicului, romanticul – geniu sau titan – meditativ, îndrăgostit, se raportează la bine şi la rău, la frumos şi urât, *convins că angelicul şi demonicul, apolinicul şi dionisiacul sunt părţi ale aceluiaşi întreg.*

Prin dorinţa de manifestare a omului, expansiunea unui lirism al eului, impunerea unui personaj pasional şi contradictoriu, lărgirea tematicii artistice, romantismul s-a consacrat în viaţa spirituală. *Prioritatea imaginaţiei, a spontaneităţii faţă de norme şi modele, a varietăţii contradictorii generează un anumit univers literar, complex şi bogat.*

Interesul pentru istorie, folclor, natură, locul şi misiunea creatorului, pentru iubire s-a reflectat în opere-sinteză ale epicului, liricului şi dramaticului. Romantismul este, cu preponderenţă, un curent al poeziei, un timp al lirismului, idee pentru care pledează teoreticianul romantismului Victor Marie Hugo.

G. Călinescu aprecia, în eseul ***Clasicism, romantism, baroc***: „Clasicism – romantism sunt două tipuri ideale, inexistente practic în stare genuină, reperabile numai la analiza în retortă.".

Mihai Eminescu este deopotrivă **romantic** (teme, motive, raportul eu liric – lume, varietate de specii, genuri, complexitate şi adâncime afectivă), **clasic** (perfecţiunea versului, înălţimea stilului, textele gnomice, finalitatea etică a unor creaţii), **realist** (radiografiază critic societatea contemporană, cultivă veridicitatea, autenticitatea, obiectivitatea transfigurării universului comun, mai ales în satire, proza scurtă şi publicistică), dar şi un poet **modern** (simbolist, impresionist, expresionist). *Marii creatori se situează deasupra curentelor, subordonând intenţiilor artistice trăsături a mai multe mişcări literare* (cf. G. Călinescu).

Mihai Eminescu, ***Epigonii***
[poezie de tip romantic, lirism obiectiv]

1. **Poetica romantică (preliminarii)**
2. **Complexitatea spirituală a creatorului**
3. **Tema, compoziţia, structura textului (sinteză a speciilor:** *odă, satiră, meditaţie***)**
4. **Incipitul reflexiv al poeziei**
5. **Antiteza**
6. **Limbajul poetic**
7. **Mesajul artistic**

Scanned with OKEN Scanner

1) Poetica romantică (preliminarii)

a. Definiția romantismului

b. Elemente de poetică romantică

2) Complexitatea spirituală a creatorului

a. Integrarea poetului în familia universală a geniilor

b. „Mihai Eminescu sau omul deplin al culturii române" (Constantin Noica)

3) Tema, compoziția, structura textului (sinteză a speciilor: *odă, satiră, meditație***)**

a. ***Epigonii* – artă poetică, poem romantic al „revoluției estetice"** (M. Drăgan)

- *Textul transmite viziunea modernă* a lui Mihai Eminescu asupra poeziei, într-o epocă a confuziilor valorice, de persistență a formelor fără fond.
- *Expresie a mentalității romantice,* scriitorul se situează *în continuitatea generației pașoptiste* progresiste, valorice și *se detașează cu luciditate de prezentul* refuzat, de scepticismul epigonilor.
- Trimis lui Iacob Negruzzi, în iunie 1870, poemul este publicat în revista „Convorbiri literare", la 15 august 1870.
- Criticii apreciază că este posibil ca Eminescu să fi cunoscut romanul ***Die Epigonen*** de Karl Immermann. Sursa de inspirație o precizează chiar poetul în scrisoarea adresată lui Iacob Negruzzi, anume ***Jeremiada*** de Friedrich Schiller.

b. Tema (paseismul) este romantică:

- *elogiul trecutului literar,* sincer, vibrant, vizionar;
- *critica prezentului nonvaloric,* superficial, decadent.

c. Structura și compoziția textului dezvoltă antiteza romantică dintre „zilele de aur a scripturelor române" și contemporaneitatea veleitară în care se include poetul: „Noi în noi n-avem nimica, totu-i calp, totu-i străin.",

- **Prima secvență** este *o radiografiere a evoluției literaturii pașoptiste,* care culminează cu Vasile Alecsandri.
- **Partea a doua** devine *o satiră* la adresa reprezentanților literaturii din preajma anilor 1870, o caracterizare a epigonilor, de care se detașează poetul.

4) Incipitul reflexiv al poeziei

Incipitul definește aceeași formație romantică a sensibilității artistice eminesciene. Eul poetic meditează asupra „zilelor de aur a scripturelor române", pătrunzând pin vis în taina vremurilor care au inspirat creatorii. Incipitul relevă:

Scanned with OKEN Scanner

- *afecțiunea sinceră a poetului* față de scriitorii pașoptiști, creatori de limbă „ca un fagure de miere" și ai unui stil original;
- *febrilitatea eului liric*, marcat de sinceritate, vizionarismul înaintașilor pe care îi definește făcând trimiteri fie la întreaga lor operă, fie la o anumită creație;
- *tonul reflexiv*, subiectiv;
- *o relație afectivă* mărturisită între poet și :
  - „Cichindeal, gură de aur";
  - „Mumulean, glas cu durere";
  - „Preale-firea cea întoarsă";
  - „Daniil cel trist și mic";
  - Iancu Văcărescu, Dimitrie Cantemir, Alecu Donici, Anton Pann;
  - lui Ion Heliade-Rădulescu îi dedică o strofă, făcând aluzie la studiul filosofic ***Echilibrul între antiteze*** (spirit, materie și divinitate);
  - Cezar Bolliac, Dimitrie Bolintineanu, Vasile Cârlova, Constantin Negruzzi sunt individualizați printr-o bogată gamă stilistică;
  - pentru Vasile Alecsandri are o afinitate deosebită, consacrându-i trei strofe („Și-acel rege-al poeziei, vecinic tânăr și ferice"), prin referire la momentele importante din opera scriitorului: ***Doine și lăcrămioare*** („Ce din frunze îți doinește"), poemul eroic ***Dumbrava Roșie*** („Vremea lui Ștefan cel Mare"), ***Pasteluri*** („Visul apelor adânce și al stâncilor cărunte"), ***Mărgăritărele*** („Sau visând o umbră dulce cu de-argint aripe albe"), ***Dridri*** („Când o cântă pe Dridri").

Structura romantică eminesciană transpare din aceste **„fișe caracterologice"**, prin care poetul își exprimă adeziunea la inspirația istorică, la folclor, la cântarea iubirii și a naturii.

Referinu-se la selecția operată în exemplificarea originalității înaintașilor, Eminescu nota: „Dacă în ***Epigonii*** veți vedè laude pentru cei poeți ca Bolliac, Mureșan, Eliade, acelea nu sunt pentru meritul intern al lucrărilor lor, ci numai pentru că într-adevăr te mișcă acea naivitate sinceră, neconștiută, cu care lucrau ei. Noi, cești mai noi, cunoaștem starea noastră, suntem trezi de suflarea secolului și de aceea avem atâta cauză de-a ne descuragia [...] Ideea fundamentală e comparațiunea dintre lucrarea încrezută și naivă a predecesorilor noștri și lucrarea noastră trezită, dar rece." (celebra scrisoare către Iacob Negruzzi, din 5/17 iunie 1870, în care Eminescu își expune crezul artistic).

5) Antiteza

Antiteza romantică amplă se remarcă **în partea a doua** a poemului, fiind *un paralelism trecut-prezent*, cu intenția de a proclama superioritatea

Scanned with OKEN Scanner

creatorilor înaintaşi, în raport cu superficialitatea epigonilor (urmaşi nedemni ai unui trecut glorios).

Antiteza se realizează prin:

- **dialog imaginar „voi" – „noi"** (dezvoltat gradat, culminând cu detaşarea stoică a eului poetic), se transformă într-un monolog rechizitorial;
- **enumeraţia** (anticipează tonul sarcastic arghezian de mai târziu): „Simţiri reci, harfe zdrobite/Mici de zile, mari de patemi, inimi bătrâne, urâte...";
- **picturalitatea descriptivă** a versurilor, o formă de negare a oricărei dimensiuni salvatoare: „Noi cârpim cerul cu stele, noi mânjim marea cu valuri".

Antiteza determină:

- **un accentuat scepticism**, zădărnicia vieţii din perspectiva geniului înzestrat cu luciditatea discernerii absolute a valorilor, motivele literare *fortuna labilis* („Moartea succede vieţii, viaţa succede la moarte."), *vanitas vanitatum et omnia vanitas* („Toate-s praf... Lumea-i cum este... şi ca dânsa suntem noi.");
- **definirea poeziei**, tipic romantic, printr-o antiteză: „Strai de purpură şi aur peste ţărâna cea grea", conotând *suprarealitatea imperială a operei artistice* în raport cu realitatea obiectivă; *originea sacră a plăsmuirii poetice* („înger palid cu priviri curate"); *convenţie artistică* („voluptos joc cu icoane"), *muzicalitate simbolică* („glasuri tremurate").

Ultima strofă debutează cu verbul la imperativ „rămâneţi" („Rămâneţi dară cu bine, sânte firi vizionare"), poetul despărţindu-se dramatic de universul vizionar, militant al „înaintaşilor", ce reuşeau să creeze „o altă lume pe-astă lume de noroi".

6) Limbajul poetic

Limbajul poetic potenţează expresivitatea textului romantic.

Dumitru Caracostea, în studiul ***Arta cuvântului la Eminescu,*** precizeaza: „De fapt, felul cum plăsmuia Eminescu vădeşte, ca tot ce lucra el, un ideal de totalitate. Am accentuat demult că axa personalităţii şi a creaţiunii lui este un stăpânit elan spre absolut."

Textul valorifică **bogăţia stilistică** prin:

- *epitete*: „firea cea întoarsă", „simţiri reci";
- *metafore*: „zilele de aur", „mândre primăveri", „cuib de-nţelepciune", „strai de purpură şi aur"; „voluptos joc cu icoane şi cu glasuri tremurate";
- *comparaţii*: „Văd poeţi ce-au scris o limbă ca un fagure de miere", „Cheamă piatra să învie ca şi miticul poet";
- *inversiuni*: „Ce din frunze îţi doineşte [...]/Ce-nşirând mărgăritare pe a stelei blondă rază";

Scanned with OKEN Scanner

- *hiperbola*: „Sau văd nopți ce-ntind deasupră-mi oceanele de stele/Zile cu trei sori în frunte, verzi dumbrăvi cu filomele";
- *acorduri inedite*: „pustie gânduri";
- *rime neobișnuite*: „murindă"/„blândă", „semănat"/„palat", „mireni"/„vicleni";
- *valorificarea sferei lexicale a urâtului* („calp", „zdrobite", „bătrâne", „urâte");
- *asocieri insolite* de fonetisme arhaice, termeni populari cu elemente neologice („dară", „sânte", „lacrămi", „colbul", „rumpe", „enigmă", „seculare", „diadem").

7) Mesajul artistic

„Reflecția sceptică asupra lumii din ultimele trei strofe pregătește o direcție pe care Eminescu o va amplifica treptat cu noi atitudini semnificative pentru structura sa romantică. Dar ele conțin și o vizibilă sforțare de a depăși echilibrul între *reflecție* și *fantazie*, care-l preocupa atât de mult și teoretic în scrisoarea către Iacob Negruzzi, în favoarea *fantaziei*, adică a poesiei, definită liric («Ce e poezia?...») într-o imagine strălucitoare, deschisă spre vastele adâncuri ale specificului poetic eminescian." (Mihai Drăgan, ***Mihai Eminescu. Interpretări I***)

XIII. Explică rolul elementelor de compoziție într-un text studiat, aparținând lui Mihai Eminescu (la alegere, două elemente dintre următoarele: *titlu, incipit, secvențe poetice, relații de opoziție și de simetrie, elemente de recurență*).

Mihai Eminescu, ***Floare albastră***
[poezie de tip romantic, lirism obiectiv]

1) Definiția conceptului operațional *compoziție*
2) Profilul spiritual eminescian
3) Încadrarea poeziei *Floare albastră* **în universul creației lui Mihai Eminescu**
4) Elemente de compoziție
5) Mesajul poetic

1) Definiția conceptului operațional *compoziție*

Definirea compoziției (*trăsături, elemente constitutive*)

Scanned with OKEN Scanner

Termenul **compoziţie** provine din fr. „composition"<lat. „compositia", semnificând „alcătuire, asamblare, întocmire".

Mod de organizare a elementelor formale, a părţilor unui întreg, în concordanţă cu un conţinut şi un mesaj, **compoziţia** este importantă pentru receptarea semnificaţiilor textului. De obicei, *liniară în operele tradiţionale, compoziţia devine distorsionată, sincopată în operele moderne.*

Coeziunea elementelor compoziţionale **conferă operei unitate**, specifice textului poetic fiind: *titlul, secvenţele poetice, motive şi laitmotive, relaţii de simetrie şi de opoziţie.*

2) Profilul spiritual eminescian

Încă de la prima apreciere critică, realizată de Titu Maiorescu în articolul ***Direcţia nouă în poezia şi proza română 1872***, se recunoaşte valoarea incontestabilă a creaţiei lirice eminesciene: „Cu totul osebit în felul său, om al timpului modern, deocamdată blazat în cuget, iubitor de antiteze cam exagerate, reflexiv mai peste marginile iertate [...], dar în fine poet, poet în toată puterea cuvântului este d. Mihai Eminescu.".

Ulterior, critica literară (exceptând detractorii) a apreciat opera lui Eminescu drept reper absolut al culturii noastre, model unic de limbaj poetic, armonizare a componentelor naţional şi universal, încât poezia sa a devenit un bun spiritual din care au derivat multe dintre direcţiile lirice moderne. „Universalitatea fiind un punct cosmic al unei verticale pe pământ, iar nu o abstragere, orice poet universal este *ipso facto* un poet naţional." (G. Călinescu)

Discursul liric eminescian aspiră spre surprinderea Absolutului, cu o patimă titaniană – tipic romantică – spre crearea unor reprezentări ideale, a unor valori autentice care s-au însumat în conceptul **eminescianism** (*idee, vizionarism, fantezie dictatorială, măsură, strălucire şi perfecţiune poetică*).

Mihai Eminescu este exemplul cel mai reprezentativ pentru ideea lui G. Călinescu, exprimată în eseul ***Clasicism, romantism, baroc,*** potrivit căreia apariţia unui mare creator poate cu greu să fie încadrată unui singur curent literar. **Romantic** prin *teme şi motive, o disponibilitate afectivă deosebită, imaginar poetic, vizionarism,* Eminescu este **clasic** prin *perfecţiunea formelor, prin echilibrul şi rigoarea ideilor, prin valorile etice* promovate. În acelaşi timp, este un **spirit obiectiv**, *supunând realitatea unui rechizitoriu autentic.* Poetica eminesciană deschide noile direcţii moderne pentru secolul al XX-lea.

3) Încadrarea poeziei *Floare albastră* în universul creaţiei lui Mihai Eminescu

Textul ***Floare albastră*** completează, cu dimensiunea absolutului, a geniului relevând erosul din perspectiva superiorităţii spiritului, **tema romantică a naturii şi a iubirii.**

♦ Scrisă în 1872, poezia ***Floare albastră*** este citită la *Junimea* şi publicată în revista „Convorbiri literare" la 1 aprilie 1873.

Scanned with OKEN Scanner

♦ Vladimir Streinu apreciază că textul *„**Floare albastră*** este „un nucleu de virtualităţi care, actualizate în opera viitoare, îi susţin în acelaşi timp imaginea de poet universal.".

♦ Titlul, emblematic pentru orice creaţie, cuprinde motivul romantic al *florii albastre*, ce apare şi în textele ***Călin (file din poveste), Călin Nebunul, Miron şi frumoasa fără corp, Sărmanul Dionis***.

4) Elemente de compoziţie

Titlul simbolic sugerează:

- *înclinaţia romanticului spre tainele iubirii pure;*
- *aspiraţia creatorului spre absolut, într-un avânt dionisiac;*
- *un ideal de frumuseţe feminină;*
- *deschidere a creatorului spre misterul universal;*

Simbolul florii albastre implică:

- ➢ *armonizarea* dimensiunilor apolinice şi dionisiace;
- ➢ *idealul absolut* ca formă de existenţă a unui spirit superior;
- ➢ *devenirea erotică* este dublu direcţionată:
  - în adâncimile sinelui;
  - în „departele" infinit.

Tudor Vianu remarcă diferenţa între simbolistica „florii albastre" la Novalis şi la Eminescu: ***„Heinrich von Ofterdingen*** în romanul lui Novalis, căruia îi împrumută titlul, porneşte să caute floarea albastră, adică infinitul, peste care poetul trebuie să se facă stăpân. *Floare albastră* este pentru Novalis simbolul unei aspiraţii tulburătoare, al nostalgiei către îndepărtata patrie a poeziei. Înţelesul este la Eminescu mai puţin special, pentru că el nu răsfrânge iubirea pierdută, dorul orientat spre trecut fiind una din atitudinile de căpetenie ale eroticii lui Eminescu.".

Incipitul poeziei **conţine o interogaţie retorică** dezvăluind *dimensiunea reflexivă* a textului, ce presupune prezenţa a două ipostaze:

a. ipostaza conceptuală *defineşte universul cunoaşterii raţionale*, relevate de:

- ♦ câmpul semantic al eternităţii: „stele", „nori", „ceruri-nalte", „câmpiile asire", „întunecata mare", „piramidele-nvechite";
- ♦ adverbul „iar" exprimă o constantă febrilitate a eului, însetat de idealul absolut;
- ♦ prezenţa formelor pronominale şi verbale la persoana a II-a: „te-ai cufundat", „nu [m]-ai uita", „a ta";
- ♦ *registrul lingvistic neologic*;

b. ipostaza senzuală minimalizează chemarea „departelui" (cf. Edgar Papu), *fericirea fiind promisă de către vocea feminină în peisajul terestru mirific, străjuit de aştri, opus planului metafizic; eul poetic*, identificat în sintagma „sufletul vieţii mele", apare drept *un eón tutelar* al existenţei; particularizarea ipostazei este marcată de:

Scanned with OKEN Scanner

- un câmp semantic al perisabilității: „pădure", „trestia cea lină", „foi de mure", „fir de romaniță", „bolți de frunze";
- limbaj popular (forme ale oralității): „hai", „voi cerca", „nime", „n-a s-o știe", „cine treabă are", „grija noastră n-aib-o nime";
- prezența formelor pronominale și verbale de persoana a I: „mi-oi", „mi-i [ține]", „voi cerca", „oi ține".

Opoziția dintre cele două ipostaze ale eului creator relevă *deosebiri între senzualitate*, trăire în **planul „aproapelui"**, și *lumea ideilor, a rațiunii, trăirea absolută a gândirii poetice*, aflate într-o căutare perpetuă a sensurilor primordiale, **planul „departelui"**.

Dualitatea eului liric transpare din **structura dialogată** a poeziei – pe de o parte, *chemarea lăuntrică spre împlinirea erosului senzual*, pe de altă parte, aspirația absolută, *detașarea de „dulcea minune"*, de tristețea lumii htoniene, *în favoarea ideaticii absolute.*

Secvențe poetice:

a. primele patru strofe definesc *domeniul cunoașterii universale* spre care aspiră eul poetic;

b. următoarele nouă strofe transfigurează *paradisul terestru* invocat de vocea feminității inocente;

c. ultima strofă sublimează regretul pierderii miracolului erotic („dulce minune"), convertit într-o *stare elegiacă*, susținută de:

- ✓ verbul la perfectul compus „te-ai dus";
- ✓ repetiția metaforei „floare albastră";
- ✓ versul final, cu funcție concluzivă, „Totuși ... este trist în lume!"

5) Mesajul poetic

Tristețea geniului este **expresia detașării de realitatea incompatibilă spiritului superior**. *Chiar dacă visează la o iubire senzuală, structura titaniană cenzurează traiectoria în favoarea cunoașterii absolute.* Este o jertfă asumată rațional.

O ilustrare elocventă a simbiozei Eros-Chronos, ***Floare albastră*** reprezintă mai mult decât o poezie a dragostei pierdute, ce valorifică meditația romantică a idealului absolut al geniului. *Fericirea iubirii împlinite alternează cu tristețea generată de pendularea creatorului între vis și realitate.*

Scanned with OKEN Scanner

XIV. Ilustrează **conceptul operaţional** *poezie epică*, prin raportare la un text studiat.

Termenul **„poezie epică"** denumeşte o creaţie structurată conform regulilor prozodice (retoricii), dar dezvoltând un subiect narativ, de forma epopeii, a baladei, a poemului eroic sau filosofic etc.

Sintetizează elemente aparţinând celor trei genuri literare: **narativ**, se creează cadrul spaţial şi temporal pentru manifestarea unor personaje simbolice/alegorice, sub masca acestora aflându-se uneori sinele creator; **secvenţele dramatice** se concentrează în dialoguri, schimb de replici, monologuri care tensionează discursul literar ori problematizează statutul personajelor; **lirismul** accentuează tonul relatării, inserează stări afective sau reflexive, contribuie la expresivitatea limbajului artistic, sensibilizează mesajul poetic. Din această perspectivă, îi corespunde *„lirismul obiectiv"* (G. Călinescu) sau *„lirica măştilor"* (Tudor Vianu).

Mărcile stilistice ale **poeziei epice** sunt:
- forme verbale şi pronominale la persoana a II-a /a III-a;
- structurarea textului sub forma unui dialog replicat/monologat;
- hibridizarea genurilor literare;
- dezvoltarea unui subiect narativ;
- prezenţa unor personaje lirice (simbolice, alegorice);
- ponderea elementelor de expresivitate poetică;
- respectarea regulilor prozodice.

Mihai Eminescu, ***Luceafărul***
[poezie epică, de tip romantic]

1) Profil spiritual eminescian
2) Geneza poemului *Luceafărul*
3) Structură şi compoziţie în creaţia lui Mihai Eminescu, *Luceafărul*
4) Originalitatea stilului

1) Profil spiritual eminescian

Devenit mit modern, „das junge Genie" Eminescu ne defineşte spiritualitatea mioritică, stăpânindu-ne devenirea sub tirania clipei efemere. „Eu rămân ce-am fost: romantic." (***Eu nu cred nici în Iehova***) declara poetul, chiar dacă eminescologia actuală îl apropie, prin „regimul plutonic" al textelor postume, de marii moderni ai sfârşitului de secol al XIX-lea: Charles Baudelaire, Stephane Mallarmé, Arthur Rimbaud, Paul Verlaine. În fond, un

Scanned with OKEN Scanner

geniu este o sinteză de potențialități creatoare definitorii, implicit, și opera eminesciană cuprinde elemente de lirică modernă: „Pe cât se poate omenește prevedea, literatura poetică română va începe secolul al 20-lea sub auspiciile geniului lui, și forma limbei naționale, care și-a găsit în poetul Eminescu cea mai frumoasă înfăptuire până astăzi, va fi punctul de plecare pentru toată dezvoltarea viitoare a vestmântului cugetării românești." (Titu Maiorescu, ***Eminescu și poeziile lui***).

2) Geneza poemului *Luceafărul*

- G. Călinescu, în studiul ***Opera lui Mihai Eminescu***, apreciază că „***Luceafărul*** este pentru mulți un tratat de metafizică abstrusă, acoperit în cețurile miturilor, o stea răsturnată în apa tremurătoare a unui puț adânc, ce nu poate fi scoasă decât cu iscusința unor lanțuri metodice.". Tudor Vianu precizează: „Dacă soarta ar voi ca-n noianul vremurilor viitoare întreaga operă poetică a lui Eminescu să se piardă, după cum s-a întâmplat cu atâtea opere ale Antichității, și numai ***Luceafărul*** să se păstreze, strănepoții noștri ar putea culege din ea imaginea esențială a poetului." (***Studii de literatură română***).
- Textul este publicat în „Almanahul Societății Academice Social-Literare «România Jună»", de la Viena, în aprilie 1883. Varianta românească apare în revista „Convorbiri literare", august, același an, iar – editorial – cunoaște lumina tiparului în decembrie, 1883, sub îngrijirea lui Titu Maiorescu (volumul ***Poesii***), care îi modifică versurile 319-320, față de varianta din „Almanahul..." („Cere-mi cuvântul meu dentâi -/Să-ți dau înțelepciune?" devin „Tu ești din forma cea dintâi,/Ești vecinică minune."). Inițial, poemul a fost citit la cenaclul Mitei Kremnitz, eveniment consemnat de Iuliu Roșca la „Cronici bucureștene", în revista „Familia", 23 ianuarie 1883: „Și cum pe lângă petrecerile trupești e bine să gustăm oleacă și din cele sufletești, odată hotărât că omul e alcătuit din spirit și materie, să vă spun că miercuri iubitorii de literatură au avut plăcerea să auză, în saloanele d-lui Maiorescu, eminenta traducere germană a d-nei Mite Kremnitz după ***Luceafărul*** d-lui Eminescu.".
- În manuscrisul 2275, pe marginea uneia dintre variante, scriitorul numește principala sursă de inspirație, antologia de basme populare culese de Richard Kunisch, ***Bukarest und Stambul*** (1861), și din care Eminescu reține două texte: ***Das Mädchen im goldenen Garten*** (***Fata în grădina de aur***) și ***Die Jungfrau ohne Körper*** (***Tânăra femeie fără corp***), devenite variante versificate, ***Fata în grădina de aur***, ***Miron și Frumoasa fără corp***. Lămurind asupra semnificațiilor metaforice ale basmelor, Eminescu notează: „În descrierea unui voiaj în țările române, germanul K. povestește legenda Luceafărului. Aceasta este povestea, iar înțelesul alegoric ce i-am dat este că dacă geniul nu cunoaște nici moarte și numele lui scapă de simpla uitare, pe de altă parte însă pe pământ nu e

Scanned with OKEN Scanner

capabil a ferici pe cineva, nici capabil a fi fericit. El n-are moarte, dar n-are nici noroc.". La stânga acestei notiţe, între variantă şi text apare o altă însemnare ce sintetizează tema poemului: „Mi s-a părut că soarta Luceafărului din poveste seamănă mult cu soarta geniului pe pământ şi i-am dat acest înţeles alegoric.".

(**Simbolul aspiraţiei spre un ideal în veci neatins şi cel al incompatibilităţii a două entităţi aparţinând universurilor ontologice diferite** vor deveni în varianta finală substanţa poemului ***Luceafărul***. Prima variantă, din manuscrisul 2261, este datată ianuarie 1872/1874. A doua variantă consemnează „10 aprilie 1882".).

- Altă sursă de inspiraţie este recunoscută de Eminescu într-o scrisoare adresată Veronicăi Micle, reprezentând-o creaţia lui Apuleius, ***Amor şi Psyche***.
- Povestirile indice îi influenţează viziunea în a treia parte a poemului, referitoare la originea universului.
- Dintre ***Dialogurile*** lui Platon, se opreşte asupra textului ***Banchetul***, unde scriitorul identifică existenţa a doi eros: unul care impune banalul, iubirea senzuală, recunoscută în condiţia pământeană a lui Cătălin, şi un eros care creează frumosul, binele, prin iubire ideală, cosmică, sublimată în destinul Luceafărului. Ele reprezintă două moduri particulare de individualizare a stării de graţie.
- Din literatură populară românească, poetul reţine basmul ***Arghir şi Elena***, balada ***Ardin Crăişor***. Ambele texte conotează aceeaşi incompatibilitate a iubirii între un pământean şi o zeiţă.
- Eminescu identifică tema incompatibilităţii iubirii în creaţia paşoptistă a lui Heliade Rădulescu, în poemul ***Sburătorul*** (îi atrag atenţia ipostazele folclorice ale mitului erotic din partea a treia a textului).
- Ultima sursă de inspiraţie, sugerată de Dumitru Caracostea, este ***Legenda ciocârliei***, de Vasile Alecsandri, ale cărei motive literare se recunosc în prima parte a poemului eminescian, vizând aspiraţia fetei de împărat spre un ideal superior condiţiei sale perisabile.
- Chiar dacă unii eminescologi recunosc influenţa grecească a numelui Hyperion, Dumitru Caracostea demonstrează că interpretarea poetică este strict eminesciană. Astfel, de la traducerea literală, „cel pe deasupra mergător", „Hyperionul eminescian" devine conştiinţa de sine a personajului, condiţia tragică a existenţei universale ce nu se poate sustrage eternităţii: „Este un moment stilistic cerut de viziunea poeziei... Hyperion: un apel la conştiinţa lui înaltă, e ca şi cum ai spune unui monarh, pe cale să alunece în sărăcie şi să-şi lepede coroana, Măria Ta." (***Studii eminesciene***).
- Condiţia geniului izolat de semenii săi apare în literatura romantică a Europei, în creaţia lordului George Byron, ***Cain***, a lui Mihail Lermontov, ***Demonul***, şi a lui Alfred de Vigny, ***Moise***.

Scanned with OKEN Scanner

- Din filosofia lui Arthur Schopenhauer, scriitorul reține ideea universului accesibil numai geniului, capabil să se obiectiveze. Spre deosebire de gânditorul german, poetul înzestrează geniul cu o disponibilitate afectivă considerabilă, pentru că **dorința de a renunța la nemurire devine simbolul iubirii ideale, realizabilă prin credință și sacrificiu**. Despre univers Eminescu are o concepție statică, astfel încât Demiurgul nu-i poate oferi lui Hyperion „o oră de iubire". Negarea propriei esențe ar dezechilibra întregul sistem. Constituit din tensiuni polarizante, **Hyperion reprezintă esența pură, nemuritor prin forța gândirii, rece în plan afectiv, stăpânit de melancolia impersonală a geniului, în spiritul superiorității platoniciene**.
- În partea a treia a poemului, Eminescu dezvoltă imagini din cosmogoniile lui Hesiod, Platon, Aristotel și Plotin, potrivit cărora ținuturile siderale, fără sfârșit, stau la originea elementelor primare și a genezei lumilor. **Cerul** (pentru Platon), **pământul** (pentru Plotin), **noaptea** (pentru Hesiod și Aristotel) sunt **elemente originare** ale universului. Hyperion (la Hesiod) este fiu al cerului și tată al soarelui, al lunii; în creația lui Homer, reprezintă soarele însuși. În aceeași filosofie eleată, **Hyperion apare ca un titan răzvrătit împotriva ordinii prestabilite** (din cenușa titanilor s-au născut oamenii, fii ai pământului și ai cerului, cărora Dionysos le-a promis nemurirea, numai dacă nu repetă greșeala titanilor). Dionysos, zeu al vegetației, stă sub semnul plutonic al focului originar, structurat pe contraste ce implică și universul acvatic. Ambele ipostaze vor apărea în partea întâia a poemului, ca forme de concretizare a esenței universale. În filosofia grecească, **demonul** apare ca intermediar între zei și oameni; la romani, el se identifică geniului, având puteri demiurgice; pentru indoeuropeni, demonul reprezintă dublul nemuritor al fiecărui om, iar în folclorul românesc, el denumește spiritul pământului. **Titanii**, născuți din Geea (apă) și Uranus (cer), s-au răzvrătit împotriva zeilor pentru a stăpâni focul (Prometeu) și timpul (Kronos).

3) Structură și compoziție în poemul filosofic *Luceafărul*

A. Structură

Textul eminescian se structurează în **patru părți**, în funcție de cele **două planuri** referențiale: **universal-cosmic** și **uman-trestru**.

Prima structură stă **sub semnul epicității**, prin descrierea fetei de împărat și a ipostazelor Luceafărului, metamorfozat la invocațiile prințesei. Cele două planuri interferează, sugerând veșnicia și infinitul.

Partea a doua dezvoltă **idila Cătălin-Cătălina**, din perspectiva folclorică a ritualului erotic, și se impune compozițional ca

Scanned with OKEN Scanner

element al antitezei romantice, necesară creionării diferențelor insurmontabile dintre fata de împărat și Luceafăr.

Concepută ca **o meditație** gravă, **a treia parte** este **un pastel cosmic**, structurat pe dialogul Demiurg-Hyperion.

Ultima secvență a poemului conturează imaginea **iubirii idilice**, postulând **condiția geniului** izolat în lumea ideilor abstracte.

B. Compoziție

a. Creația eminesciană debutează cu formula narativă a basmului, nuanțând evocarea dorului sub forma unei elegii, a unei triste inexplicabile. Unicitatea fetei de împărat este sugerată în planul expresiei poetice de analogii cu elemente ale cosmicității: „Și era una la părinți/Și mândră-n toate cele,/Cum e fecioara între sfinți/Și luna între stele.". Păstrând structura basmului, spațiul ontologic al fetei este limitat de castel și de cămară, anticipare a condiției spirituale a personajului. Starea erotică vine ca o iminență, identificată în dorul pentru Luceafăr. **Comunicarea între cei doi are loc numai în vis**, pentru că – în plan obiectual – universurile sunt incompatibile.

- **Motivul oglinzii** devine un simbol **al regăsirii sinelui:** Luceafărul, încercând să prindă ființă pentru a se cunoaște **ca individualitate, trăiește drama inconsistenței**, iar dialogul cu fata de împărat îi dezvăluie partea ascunsă a condiției sale. El ajunge la cunoașterea de sine prin reflectare într-o ființă umană: „Și din oglindă luminiș/Pe trupu-i se revarsă,/Pe ochii mari, bătând închiși,/Pe fața ei întoarsă.//Ea îl privea cu un surâs,/El tremura-n oglindă,/Căci o urma adânc în vis/De suflet să se prindă." – este momentul unui ritual magic al „prinderii întru ființă" (vezi Constantin Noica, ***Sentimentul românesc al ființei***), prin incantații rostite de către fată: „Cobori în jos, luceafăr blând,/Alunecând pe-o rază./Pătrunde-n casă și în gând/Și viața-mi luminează!". Se conturează cele două categorii filosofice, a geniului și a ființei comune, determinate de atribute antagonice: **geniul este definit de inteligență, obiectivare, aspirație spre cunoaștere absolută, însingurare; omul obișnuit se caracterizează prin instinctivitate, subiectivism, voința de a trăi, socializare**. Din această perspectivă, fata de împărat devine obiect al cunoașterii și al pasiunii erotice, pentru că: „El asculta tremurător,/Se aprindea mai tare/Și s-arunca fulgerător,/Se scufunda în mare.". Intuirea **tiparului originar – androginia** – se insinuează în simbolul metaforic al oglinzii, tocmai prin faptul că Luceafărul este copleșit de propria proiecție afectiv-conceptuală, ființa umană feminină.
- Forma gramaticală a pluralului majestății din versul „Și apa unde-au fost căzut" sugerează condiția excepțională a

Scanned with OKEN Scanner

Luceafărului **metamorfozat din cer şi mare** în ipostaza unui mândru voievod „cu păr de aur moale", „un mort frumos cu ochii vii", şi identificat de critica vremii cu **imaginea neptuniană** a mitului roman. În viziunea eminesciană, el este geniul mitului românesc, ce conţine viaţa şi moartea, veşnicia într-un repaus absolut (metafora „Un mort frumos cu ochii vii"). Pentru Platon, cerul şi marea reprezintă elementele genezei universale, iar Luceafărul îi oferă fetei de împărat „lumea din ocean" („o Valhalla românească", dezvoltată ulterior în poemul ***Odin şi poetul***).

- Din perspectiva fetei, transformarea Luceafărului este percepută ca o încălcare a legităţii prestabilite, iar imaginea se suprapune **îngerului** care, în spiritualitatea populară, reprezintă un mesager al Divinităţii. Forma imperativă din versul „Ea trebui de el în somn/Aminte să-şi aducă" sugerează determinarea erotică pentru adolescenţii aflaţi sub vraja primelor manifestări ale iubirii (ale dorului), de aceea reacţia fiinţei umane este incertă. Eminescu realizează o sinteză cult-popular în metaforizarea condiţiei celor două personaje, cu scopul subsidiar de a le diferenţia noţional.
- **A doua metamorfoză** a Luceafărului descrie **o ipostază plutonică**, identificabilă în filosofia lui Hesiod sau în ***Imnul Creaţiunii*** din ***Rig-Veda***: „În aer rumene văpăi/Se-ntind pe lumea-ntreagă,/Şi din a chaosului văi/Un mândru chip se-ncheagă;". Scriitorul reuşeşte o simbioză originală între gândirea eleată şi filosofia germană contemporană, deoarece noua metamorfoză a Luceafărului însumează **atribute ale „melancoliei impersonale"**: „Doar ochii mari şi minunaţi/Lucesc adânc himeric,/Ca două patimi fără saţ/Şi pline de-ntuneric.". În dialogul lui Platon, ***Thimaios***, fiinţa umană are origine astrală, iar spaţiul sideral oferit fetei de împărat semnifică prima treaptă de individualizare a spiritului universal existent în structura abisală a omului: „O, vin', în părul tău bălai/S-anin cununi de stele,/Pe-a mele ceriuri să răsai/Mai mândră decât ele.".
- Prinţesa recunoaşte în imaginea plutonică a Luceafărului **demonul** folcloric, ipostază a pasiunii devoratoare, dublul nemuritor al fiecărui om, în faţa căruia **fata trăieşte spaima regăsirii sinelui proiectat parcă dintr-un timp originar într-un viitor incert**, astfel că refuză spaţiul compensatoriu al Luceafărului. **„Dorul nemărginit" este setea autocunoaşterii ce dislocă structura interioară a protagonistului**. Propunerea fetei de a renunţa la „nemurire" „în schimb pe-o sărutare" devine simbolul iubirii ideale, ce implică sacrificiu.

Scanned with OKEN Scanner

- **Există o evoluție a percepției dramatice a condiției existențiale: din perspectiva geniului,** *de la neptunic la plutonic*, **apă și foc, cărora le lipsește pământul pentru a întregi cosmicitatea originară; din** perspectiva fetei, *de la angelic la demonic*, **de la dor la refuzul universalizării, care sperie ființa comună, deoarece ar ieși din cercul hazardului. În fața Nemărginirii omul cedează spiritual condiției** htoniene.

b. **Partea a doua**, structurată numai pe desfășurarea lirică a planului uman-terestru, se constituie ca **o formă a demitizării atributului superiorității fetei de împărat, devenită ființă comună, idee sugerată de omonimia Cătălin-Cătălina**.

- Eul poetic pare a sancționa limitele cunoașterii umane, aflată în imposibilitatea de a identifica în metamorfozele Luceafărului sacralitatea către care tinde mereu, investind, astfel, cuplul erotic cu elemente ale banalului cotidian. Cătălin este „viclean copil de casă", „un paj", „băiat din flori" ce aspiră la mâna fetei de împărat, pentru că „-i îndrăzneț cu ochii".
- Ritualul erotic păstrează motivele eminesciene din poeziile anterioare, cu gesturi tandre, pline de puritate și gingășie, determinate lingvistic de frecvența diminutivelor cărora li se asociază forme ale oralității populare: „bată-i vina!", „arz-o focul!", „să-ți încerci norocul", „Da' ce vrei, mări Cătălin?", „dă-mi pace!", „stai cu binișorul!".
- Conștientă de incompatibilitatea celor două universuri - abstract/concret -, fata optează pentru o iubire aflată în limitele condiției predestinate. Opoziția „Dar un luceafăr răsărit/Din liniștea uitării/Dă orizont nemărginit/Singurătății mării." se manifestă ca o contrapunctare a fericirii erotice, o proiectare a ei într-un spațiu al melancoliei cosmice, pentru că iubirea dintre Cătălin și Cătălina nu a creat armonia universală, ci a rămas sub semnul pasiunii oarbe.

c. **A treia secvență**, compozițional, debutează cu zborul Luceafărului spre originile lumii, imagine sinestezică, aflată sub înrâurirea filosofiei platoniciene, din dialogul ***Phedra***: „Porni luceafărul. Creșteau/În cer a lui aripe/Și căi de mii de ani treceau/În tot atâtea clipe.". Este o comprimare a timpului și a spațiului. Pasajul marchează **momentul transfigurării metaforice a geniului poetic** (temă a poemului).

- **Aripile**, simbolul participării la frumusețea ideală, absolută, devin în creația eminesciană **aspirația spre „prinderea întru ființă" a esenței universale**. Pastelul cosmic se

Scanned with OKEN Scanner

deschide cu imaginea **haosului primordial**, din filosofia hindusă, unde **focul** reprezintă elementul fundamental al genezei: „Şi din a haosului văi/Jur împrejur de sine/Vedea ca-n ziua cea dintâi/Cum izvorau lumine.".

- **Lumina** însăşi simbolizează dorul întrupării, metaforă a condiţiei lui Hyperion.
- Dialogul dintre acesta şi divinitate este ceremonios, solemn, presărat cu formule academice. Luceafărul din primele două părţi ale poemului, identificat în text cu numele de Hyperion, are conştiinţa propriei esenţe în imaginea statică a unei cosmicităţi căreia îi aparţine: „Noi nu avem nici timp, nici loc/Şi nu cunoaştem moarte." Extincţia rămâne un apanaj al efemeridelor, o soluţie a transcenderii spiritelor din huma htoniană în infinitul uranian. Incidenţa Luceafărului cu starea thanatică ar dezechilibra universul, ori l-ar neantiza, de aceea: „Îţi dau catarg lângă catarg,/Pământul lung şi marea-n larg,/Dar moartea nu se poate.".
- Construit pe **structuri antinomice**, **abstract/concret, general/particular, etern/trecător, fiinţă/nefiinţă**, pastelul cosmic rămâne o **meditaţie tragică asupra perisabilităţii umane, aflată într-o permanentă contradicţie cu superioritatea spirituală a geniului**. Versurile „Căci toţi se nasc spre a muri/Şi mor spre a se naşte" conotează determinarea temporală a destinului fiinţei într-un cerc ce scapă de semnul veşniciei, pentru că are „...stele cu noroc/Şi prigoniri de soarte".

d. **Ultima parte** se încadrează **idilei** şi **meditaţiei filosofice**, reluând motivele iniţiale pe alte coordonate lirice, structurate într-un dialog ipotetic între fata de împărat şi Luceafăr: „Cobori în jos, luceafăr blând/Alunecând pe-o rază,/Pătrunde-n codru şi în gând,/Norocu-mi luminează.". Experienţa erotică recunoşte în aspiraţia spre absolutul iubirii dorul, condiţie a spiritului uman căruia „codrul" şi „gândul" i se asociază, devenind simboluri ale timpului cosmic („codru") şi ale absolutului („gând").

- **Norocul însă limitează, fixând existenţa în tiparele hazardului.** Cuplul erotic este reabilitat, faţă de idila din partea a doua, natura **integrând tinerii** în **ritmurile sacrului**, sugerat de motivul literar al **teilor**: „Şi împle cu-ale ei scântei /Cărările din crânguri./Sub şirul lung de mândri tei/Şedeau doi tineri singuri.". Analogia Cătălin–Luceafăr realizează un transfer metaforic între **iubirea ideală, abstractă şi cea terestră, comună**, care poate deveni superioară prin puritatea sentimentului, gingăşie, armonie afectivă.
- **Formele verbale** de trecut şi prezent traduc antiteza celor două planuri uman-terestru/universal-cosmic: prezentul

Scanned with OKEN Scanner

liric marchează stilistic aparenta integrare a ființei în dimensiunea sacrului, iar imperfectul gramatical traduce eternitatea cosmică a lui Hyperion.

- Existența celor **două apelative**, „luceafăr" și „Hyperion", pare să ambiguizeze condiția personajului liric, numind două forme de cunoaștere: pentru fata de împărat rămâne „un luceafăr", **dor nemărginit**, ce înnobilează ființa, prin gestul aspirației; pentru eul poetic, Hyperion reprezintă cunoașterea absolută, **conștiința pură a identității sinelui**, resemnare, superioritate, sete de libertate, sustragere de sub imperiul pasiunilor.
- Ultima strofă nuanțează ideea, mesajul artistic, definind spațiul ontologic al omului în **metafora „cercului strâmt"**, simbol al predestinării, căruia i se opune **„lumea mea"**, idealitatea rece, nemurirea și lipsa afectivității.

4) Originalitatea stilului

Tudor Vianu interpretează finalul poemului din perspectiva gândirii eleate, pe care Eminescu o cunoaște la cursurile lui Arthur Schopenhauer: „Luceafărul nu mai poate fi într-un asemenea univers un înnoitor al destinelor omenești. El rămâne o esență de-a pururi identică cu sine însuși, fixată în destinul și locul pe care-l ocupă în acea așezare statică a lumii a cărei structură este tripartită: om – stea – Dumnezeu." (***Poezia lui Eminescu***)

XV. Prezintă trăsături ale unei poezii studiate, în care se regăsesc *prelungiri ale clasicismului și ale romantismului.*

Octavian Goga, ***Rugăciune***
[prelungiri ale clasicismului și ale romantismului, poezie mesianică, de tip tradiționalist]

1) Introducere în estetica „tradiționalismului idilic"
2) Profil spiritual – Octavian Goga
3) Integrarea poeziei *Rugăciune* în universul liric al scriitorului
4) Structură și compoziție
5) Originalitatea stilului

Scanned with OKEN Scanner

ALGORITMUL LECTURII UNUI TEXT LITERAR

1) Introducere în estetica „tradiționalismului idilic"

- Tradiționalismul promovat de revista „Viața românească" (apărută la 1 martie 1906, în Iași, sub direcția lui C. Stere și P. Bujor) a însemnat „un sentiment de simpatie și solidaritate cu poporul", de aici și denumirea grupării literare, **poporanism**, care va pune accent pe *specificul național, pe autenticitate,* criticând „copierea" unor modele străine.

- Spre deosebire de „Sămănătorul", revista își propune:
  - **să cultive valorile artistice autentice;**
  - **observarea obiectivă a vieții;**
  - **relevarea specificului național al unui popor eminamente rural;**
  - **apostolatul intelectualului („luminător al celor mulți și obidiți");**
  - **pledoaria pentru o literatură realistă, cu pronunțat caracter social;**
  - **perspectiva mesianică.**

2) Profil spiritual – Octavian Goga

- Integrat de critica literară poporanismului, în special prin tematica rurală ce dezvoltă o poetică a răzvrătirii împotriva ordinii sociale care dezumanizează ființa, îi limitează psihic manifestările spirituale, creația lui Octavian Goga rezumă „iubirea și ura, durerile și speranțele unui neam amenințat în existența sa." (Titu Maiorescu, ***Poeziile d-lui Octavian Goga***).
- Scriitorul își definește substanța lirică în volumul ***Mărturisiri literare***: „Sunt întrebat dacă dintre figurile Ardealului evocate în poezia mea sunt unele care s-au întrezărit din copilărie. Desigur că da! Am cutreierat satul cu ochii deschiși, conștient că fac o analiză permanentă și că fiecare clipă de contact al meu cu țărănimea e o clipă de studiu, de interpretare [...], așa că primul volum e monografia unui sat. Am luat toate figurile tipice ale satului și le-am făcut să defileze înaintea mea.".

3) Integrarea poeziei *Rugăciune* în universul liric al scriitorului

- Monografia satului surprinde aspirațiile sociale și naționale, aflate sub semnul istoriei tragice, de aceea tema principală a creațiilor lui Goga este **jalea** devenită cântec inefabil, „de origine metafizică, o jale nemotivată, de popor străvechi, îmbătrânit în experiența crudă a vieții, ajuns la bocetul ritual, transmis fără explicarea sensului." (G. Călinescu, ***Istoria literaturii române***). **Jalea** se concretizează în mai multe ipostaze lirice, devenite **motive literare**: **al visului neîmplinit, al deznădejdii** și **al nenorocului**.

Scanned with OKEN Scanner

- A doua temă o reprezintă **ţara**, privită ca fiinţă ce domină legităţile htoniene într-un spaţiu atemporal, creând mitul autohton, determinat de două dintre dimensiunile spirituale, specifice românismului: **credinţa** şi **frumosul**.
- Din această perspectivă, **vizionarismul** este a treia temă importantă în poetica lui Goga. El capătă accente mesianice, cu simboluri şi semnificaţii preluate din ***Biblie***, cărora poetul le dublează conotaţiile, sub impulsul speranţei în izbăvirea neamului, în salvarea fiinţei naţionale. **Mesianismul** implicat social presupune **răzbunarea**, **primenirea** spirituală şi materială, ce are la bază semnificaţia originară a verbului „răs-bunare", adică schimbare în mai bine, revenirea la starea iniţială, când visul devine realitate ontologică.
- Ipostazele eului creator creionează fie sufletul zbuciumat al plugarului, într-o elegie a suferinţei, marcat însă de comuniunea om-natură, constituit ca spaţiu compensatoriu (***Plugarii***), fie impune vizionarismul cu funcţie socială, ce anunţă izbăvirea fiinţei, anulând deznădejdea şi resemnarea (***Clăcaşii***), sau creatorul se identifică unei naturi personificate, sintetizând nostalgii, doruri, nelinişti, suferinţă (***Noi***); alteori, eul liric îşi asumă anumite măşti: apostolul, „preot albit de zile negre", dar cu speranţa „în clipa răzbunării sfinte" (***Apostolul***), lăutarul - cumulând atributele inocenţei şi ale purităţii (***Lăutarul***).
- Pentru Goga, **opera literară este o manifestare a sufletului neamului, este bocet, rugăciune, răzvrătire, redeşteptare naţională, ce implică demnitatea socială**.

4) Structură şi compoziţie

Textul ***Rugăciune***, publicat în volumul ***Poezii***, 1905, este **o artă poetică**, deschizând programatic volumul ce ilustrează crezul artistic al lui Octavian Goga: „Am văzut în scriitor un element dinamic, un răscolitor de mase, un revoltat. Am văzut în scriitor un semănător de credinţe şi un semănător de biruinţe." (***Mărturisiri literare***).

Versurile se succed într-o muzicalitate stranie, prin tonul elegiac, iar compoziţional, fiecărei strofe îi corespunde un sens metaforic general.

a. **Prima secvenţă** poetică se structurează sub forma **unui dialog implicit între eul creator şi o divinitate absentă**, ce poate genera tensiuni lirice, explicabile în atitudinea finală a poetului.
   - ➢ Alternanţa formelor pronominale, „eu", „tu", dramatizează condiţia plăsmuitorului care, în căutarea propriului sine, încearcă o altă formă de rostuire a vieţii.
   - ➢ Sintagma „ochii tulburi" conotează imposibilitatea penetrării sensurilor ascunse ale condiţiei creatoare; „calea" presupune prezenţa unui drum încercat, dar sortit eşecului („cad neputincios", „prăpăstii").

Scanned with OKEN Scanner

- **Se creează antiteza între dimensiunea sacră a unei supraindividualităţi („strălucirii tale"), care trimite la puritate, absolut, cunoaştere abstractă, depersonalizare, şi evidenţa profană a fiinţei poetice, incapabilă să se sustragă banalităţii.**
- Invocaţia adresată divinităţii păstrează ritualul religios al „închinăciunii": „Eu în genunchi spre tine caut:/Părinte, – orânduie-mi cărareal".
- În plan lingvistic, apare o sinonimie parţială între substantivele „cale" şi „cărare", devenită stilistic antiteză: „**calea**" vizează **dimensiunea profană a eului**, ce se vrea anulată de forţa creaţiei; „**cărarea**" conotează imaginea **destinului artistic**, în căutarea sinelui obiectiv care să-şi asume atributele **poetului tribun, profet, detaşat de existenţa cotidiană**.

b. **A doua strofă** metaforizează procesul **depersonalizării**, cerute de actul creaţiei, dar şi conştientizarea apartenenţei la condiţia omului lipsit de idealuri, aspiraţii, limitat de ispite, de patimi, înscrise vremuirii (zădărniciei).

- Fiecare idee este susţinută de tehnica perechilor antinomice şi metaforice, aflate în serii contextuale noi: „doruri"/„ispite", „izvorul"/„valul lumii", „povaţa ta"/„văzul meu".
- „**Dorurile**" metaforizează aspiraţii, idealuri, speranţe, proiecţii ale unei existenţe din viitorul mesianic, intrând în opoziţie cu „**ispitele**", simbol al limitei, al contingenţei, al unui destin neasumat, care macină fiinţa („Eu simt ispitele cum sapă.").
- Substantivul „**izvorul**" păstrează unele semnificaţii din poetica romantică: timp etern, purificare, geneză a lumii. Se află în antiteză cu „sufletul", fixat sub semnul unei umanităţi care încearcă să se sustragă imanentului, reprezentat metaforic de sintagma „**valul lumii**".
- Aceeaşi pendulare între timpul universal (condiţie ontologică a eului creator) şi timpul individual (dimensiune a fiinţei comune) apare în ultimele două versuri (locuţiunea adverbială „în veci"/substantivul „văzul").
- **Privirea** face parte din câmpul semantic al aparenţei, al nesiguranţei, al aproximării.

c. Dacă în **prima structură lirică se invocă divinitatea**, ca treaptă de accedere în absolutul creaţiei, **a doua dezvoltă o poetică a depersonalizării**, prin renunţarea la „patimele firii", **a treia** strofă defineşte **efortul stăpânirii legilor naturii**, desemnate de simbolul „cântecului" şi al „luminii".

- „**Lumina**" reprezintă expresia metaforică a cunoaşterii absolute, iar „**cântecul**" devine imaginea operei artistice, traducând atât interioritatea afectivă a poetului, cât şi universul compensatoriu ce rostuieşte „cărarea".

Scanned with OKEN Scanner

- Versul „Dezleagă minții mele taina..." sugerează prezența noului univers al **poeziei ce trebuie asumată intelectiv, apoi afectiv**. Ea presupune iubire și ură, elemente polarizante ale sufletului, simbolizat de expresia „brațul meu".
- **Natura este privită ca unitate a contrariilor, dominată de armonie cosmică** („firii-ndrăgostite").

d. Următoarele versuri conturează planul realității obiectuale, accentuat tragice, prin **dimensiunea socială a vieții** umane. Odată ce universul creației a fost identificat și revelat în elemente ale sacralității, **realitatea poate fi schimbată cu ajutorul cuvântului artistic**, transformat el însuși în „răsbunare".

- **Condiția creatorului** este **a unui tribun** care conștientizează masele asupra forței sociale reprezentate.
- Sintagma „patimile mele", circumscrisă „durerii altor inimi" („ursita maşteră şi rea"), contrapunctează expresia „jalea unei lumi".
- **Între condiția existenței naționale și ființa poetului se află o identitate absolută**: „Ci jalea unei lumi, părinte,/Să plângă-n lacrimile mele.".

e. A cincea strofă amplifică tonul de **revoltă socială și spirituală**, impunând **creația ca generatoare a unei revoluții** de natură să schimbe legile unei societăți care dezumanizează prin „robiile de veacuri", prin umilință și durere.

- Textul se prezintă ca un cânt liturgic, verbele imperative nuanțând înverşunarea, încrâncenarea, trepte ale gradării tensiunii lirice.
- Formele reiterate ale verbului „a da" închid parcă, prin sonoritatea lor, un destin dublu: al creatorului și al ființei naționale.
- Adjectivele pronominale „tot amarul, toată truda" anticipează viziunea mesianică din finalul poeziei, punctând **maxima diagramei lirice**.
- **„Viforul"** reprezintă simbolul răzvrătirii mesianice. Semnificațiile poetice sunt susținute de imaginile auditive („urlă", „gem") și de formele enclitice ale substantivelor (ele particularizează, singularizează universul creației sintetizând durerea umiliților „din umbră").

f. Ultima structură lirică dezvoltă **ipostaza revoluționară a eului poetic**, din versurile „În suflet seamnă-mi furtună,/Să-l simt în matca-i cum se zbate.".

- Cadența incantatorie este marcată de anumite cezuri la mijlocul versului, exprimând o interiorizare dramatică.

Scanned with OKEN Scanner

- Formele populare „matca-i", „încheagă-şi" creează impresia unei atemporalităţi, având ca efect **universalizarea sentimentului răzvrătirii**.
- Ideea poetică din textul „Şi cum sub bolta lui aprinsă,/În smalţ de fulgere albastre,/Încheagă-şi glasul de aramă." concretizează universul creaţiei. **Albastrul** conotează atingerea idealului absolut, iar **fulgerul** semnifică răzvrătirea privită ca o negare a societăţii perimate. Sintagma „glasul de aramă", metaforă metonimică a operei literare, este asociată „cântării pătimirii noastre", unde eul poetic se detaşează de propria creaţie, devenită autonomă (cu legităţi şi atribute specifice care pot metamorfoza chiar statutul autorului). Atributul adjectival „noastre" ţine de aceeaşi atitudine integratoare a eului în spaţiul spiritualităţii româneşti, prin **identitatea fiinţă naţională – scriitor**.

5) Originalitatea stilului

Poezia lui Octavian Goga surprinde **o evoluţie de la eul empiric, subiectiv, la eul social şi integrat sacrului**; este o devenire tragică pentru că implică o dublă metamorfoză: a interiorităţii reflexiv-afective şi a realităţii obiectuale, renaştere în plan material şi spiritual, realizabilă numai prin forţa transfiguratoare a cuvântului poetic. Ideea este nuanţată în ***Mărturisiri literare***: „Eu, graţie structurii mele sufleteşti, am crezut întotdeauna că scriitorul trebuie să fie un luptător, un deschizător de drumuri, un mare pedagog al neamului din care face parte, un om care filtrează durerile poporului prin sufletul său şi se transformă într-o trâmbiţă de alamă." (1932).

XVI. **Analizează** *particularităţile de compoziţie* **şi de** *expresivitate* **caracteristice** *simbolismului*, **prin referire la o poezie studiată.**

Alexandru Macedonski, ***Rondelul rozelor de august***
[poezie lirică, de tip simbolist]

1) Confluenţe culturale simboliste
2) Profil spiritual. Alexandru Macedonski, teoretician al simbolismului românesc
3) Integrarea textului în opera scriitorului
4) Particularităţi structurale şi expresive în creaţia lirică *Rondelul rozelor de august*
5) Originalitatea stilului

Scanned with OKEN Scanner

1) Confluenţe culturale simboliste

a. *Simbolismul este mişcarea literară apărută în Franţa, în ultimele decenii ale secolului al XIX-lea, ca reacţie împotriva romantismului retoric, a naturalismului pozitivist şi a parnasianismului rigid.*

Originar din gr. *„symbolon"*, termenul *desemnează numele dat modului de a exprima atitudini, stări, tensiuni lăuntrice ale eului creator, cu ajutorul imaginilor simbolice.* Manifestări importante se exercită până la Primul Război Mondial şi cu influenţe în poezia modernă a secolului al XX-lea. Numele curentului a fost impus de Jean Moréas, odată cu publicarea articolului ***Le Symbolisme***, în cotidianul „Le Figaro", în anul 1886.

b. *După o primă etapă,* (în jurul anului 1883), simbolismul francez devine model pentru dezvoltarea ulterioară a mişcărilor literare omonime din celelalte ţări europene.

- *Simboliştii susţin autonomia artei, a esteticului, cultul frumosului, manifestat mai ales prin grija pentru expresie, pentru formă.*
- *Poezie a sensibilităţii pure, creaţia simbolistă cultivă sugestia şi ambiguitatea.* Stephane Mallarmé afirma: „A numi un obiect înseamnă a suprima trei sferturi din plăcerea pe care ţi-o dă un poem, plăcere care constă în bucuria de a ghici încetul cu încetul; să sugerezi obiectul, iată visul nostru". *Creatorul operează cu intuiţii, misterul* constituindu-se ca o componentă esenţială a poeziei. *Cuvintele dobândesc virtuţi muzicale*, de aici, dictonul promovat de Paul Verlaine: „De la musique avant toute chose/De la musique encore et toujours." René Ghil, poet simbolist francez, a lansat conceptul de „audiţie colorată": sunetele sunt asemenea notelor unui portativ, joacă rolul instrumentelor muzicale.

- Preocupată de stabilirea unor legături între obiecte şi senzaţii, *lirica simbolistă impune conceptul operaţional* **„corespondenţe".** În poezia ***Vocale,*** Arthur Rimbaud stabileşte relaţii între sunete şi culori. Charles Baudelaire creează **sinestezii** *originale*: „Parfum, culoare, sunet se-ngână şi-şi răspund". Ideea trebuie să se exprime prin analogii exterioare, *evitând sentimentalismul, confesiunea excesivă. Simboliştii sunt atraşi de* **vag,** *de* **abstract,** *de* **metafizic,** *oscilând între* **reveria intelectuală, resemnarea tragică** *şi gesturi imprevizibile.* Se cultivă **clar-obscurul, textul fiind „o specie de vrăjitorie evocatoare"** (Charles Baudelaire).

- Poezia simbolistă se particularizează prin **teme** şi **motive** literare precum:
  - *evaziunea în*
    - spaţii exotice,
    - în propria singurătate,
    - în artă şi poezie;
  - *interesul pentru mediul citadin, care potenţează trăirile eului damnat;*

Scanned with OKEN Scanner

- *iubirea;*
- *natura;*
- *condiția geniului creator contextualizat social;*
- *culorile și muzica (instrumentalismul).*

➢ Simboliștii sunt *înnoitori ai limbajului poetic*, creatorii „acelui stil sclipitor", *strălucind de podoabe și nestemate*, „greoi și rafinat" (M. Raymond).

➢ În Franța se impun Charles Baudelaire, Paul Verlaine, Arthur Rimbaud, Stephane Mallarmé; în Belgia se remarcă Emil Verhaeren; în Anglia sunt recunoscuți Oscar Wilde și Arthur Symons.

2) Profil spiritual. Alexandru Macedonski, teoretician al simbolismului românesc

În consonanță cu estetica europeană, poetica lui Alexandru Macedonski, primul teoretician al simbolismului românesc, formulează ideea **sufletului individual** în care pulsează viața cosmică. Deși se declară continuatorul mișcării pașoptiste, prin înființarea cenaclului de la „Literatorul" (20 ianuarie, 1880), Macedonski fundamentează – la noi – estetica sfârșitului de secol al XIX-lea în articolul ***Arta versurilor*** (1890), unde **creația este privită ca o revărsare a sentimentului**, având o anumită muzică interioară, iar **scriitorul** devine „un instrument al senzațiilor primite de la natură.". În articolul ***Poezia viitorului*** (1892), esteticianul sintetizează concepția asupra operei simboliste constituite din structuri imaginare ce trimit la misterul universal, pentru că **textul** „are o logică proprie", **își creează un limbaj adecvat, este imaginație, fantezie**, „însăși inima omului.". După anul 1900, accepția pe care o dă Macedonski **simbolismului** este numele „modului de a se exprima prin imagini, spre a da naștere cu ajutorul lor ideii.". Poezia vizează **spontaneitatea**, iar calitatea de artist implică o participare afectivă la viața din jur. Ulterior, Macedonski îi acordă **poeziei** sensul hugolian de **„super-artă"**: „Poemul este cea mai vastă concepțiune a geniului omenesc, deoarece într-una se conțin toate genurile poeziei, din ea se nasc toate... Acea poemă se compune adunând la un loc tot ce a ieșit, s-a scris și s-a simțit până acum. Ea contribuie să puie în mișcare toate pasiunile și sentimentele inimei." (***Despre poemă***, 1889). **„Poetul trebuie să fie îngerul-om"**, pentru că el reprezintă „un instrument al senzațiilor, transformate în simțiri și cugetări." (***Poezia și poetul***, 1894). **Cultul formei** este o nouă realitate, semnificând complexitatea sufletului modern: „Domeniul poeziei este al imaginațiunii, adică al prezentării de forme estetice, cu armonia și culorile lor." (***Despre poezie***, în ***Opere IV***, ediția Tudor Vianu).

Macedonski identifică în **simbol** un mod de construire a imaginii artistice, **reordonând mituri poetice** (porumbelul, șarpele, corabia, albatrosul, ploaia etc.). Plecând de la programul artistic al romantismului, se ajunge într-o altă dimensiune, a înregistrării fluxului conștiinței, sub impulsul senzațiilor asumate afectiv de fiecare poet, astfel simbolul nu mai este o metaforă, ci doar **o stare exprimând sublimul** sau **grotescul** în

Scanned with OKEN Scanner

percepereа lumii înconjurătoare. **Corespondenţele** relevă raporturi intime între eul poetic şi realitatea obiectuală, prin intermediul simbolurilor. Se cultivă **clar-obscurul**, **spleen**-ul. Analogiile se realizează chiar între tonuri muzicale şi culori, creând „audiţia colorată", potrivit formulei simboliste din poezia ***Corespondenţe***: „Parfum, culoare, sunet se-ngână şi-şi răspund."(Ch. Baudelaire).

Muzicalitatea versurilor devine **taină a inefabilului** („Arta versurilor este arta muzicii."), pentru că sugerează stări de spirit. Scriitorul simbolist optează pentru **versul liber**, lipsit de canonizarea prozodică, şi Macedonski exersează o astfel de formă în poezia ***Hinov*** (1880), câţiva ani înaintea creaţiilor lui Gustav Kahn, considerat iniţiatorul versului liber în literatura universală.

3) Integrarea textului în opera scriitorului

- Simbolismul macedonskian se manifestă în plenitudinea sa odată cu volumul ***Poema rondelurilor***, publicat postum, în anul 1927, ce pare să experimenteze poetica modernă, sub forma unei retorici implicite. Scriitorul structurează textele în cinci cicluri: ***Rondelurile pribege, Rondelurile celor patru vânturi, Rondelurile rozelor, Rondelurile Senei, Rondelurile de porţelan***, cărora le adaugă ***Epigraf final***.

- Tematica lor diversificată vizează **satirizarea contemporanilor, explorarea oraşului mic, superioritatea geniului în raport cu societatea limitată spiritual, armonia lăuntrică a eului poetic, extazul în faţa naturii revigorate, onirismul ca formă de recuperare a unui timp revolut, exotismul,** toate grefate pe muzicalitatea stranie a versurilor ce traduc **un raport inedit eu poetic-natură,** anticipând intropatia expresionistă.

- **Rondelul este o poezie cu formă fixă, structurată în trei catrene şi un vers independent, identic cu primul, sintetizând mesajul artistic. Primele două versuri sunt asemănătoare cu versurile 7 şi 8.** Ca specie literară, apare în Franţa medievală, fiind cultivat de François Villon şi Clément Marot, apoi preluat de parnasieni, la jumătatea secolului al XIX-lea (Théodore de Banville, Leconte de Lisle, José Maria de Hérédia).

- În ***Rondelul lucrurilor*** străbate un fior metafizic al temporalităţii recuperate de fiinţa poetului cu ajutorul obiectelor ce încorporează experienţe, stări refulate, amintiri („Şi câte nu-şi mai povestesc/În pustnicia lor retrase:/Cu tot ce sufletu-ţi uitase/Te-mbie sau te chinuiesc."). ***Rondelul de aur*** traduce imaginarul extatic, determinat de lumina soarelui, corespunzându-i ***Rondelul crinilor***, unde eul liric descoperă natura cu percepţia acută a olfactivului („În ei mă sorbiră, extatici,/Şi pe aripi de rai mă purtară/În crini e beţia cea rară."). Într-o altă ipostază, creatorul încearcă o evadare din

Scanned with OKEN Scanner

cotidian, prin efectul euforiei imaginative (***Rondelul plecării***). Transcenderea într-o cosmicitate opusă realului obiectual implică depersonalizarea (***Rondelul oglindei***). O atitudine a ființei damnate apare în ***Rondelul meu***, scriitorul creionând un autoportret spiritual dezvoltat pe două coordonate esențiale: **iubirea** (după un tipar romantic) și **împăcarea** cu o instanță divină care, în sfârșit, acceptă dialogul. Poet al contrastelor, Macedonski impune sinestezia ca modalitate de concretizare a hipersensibilității, alternând melancolia cu extazul, resemnarea cu revolta, concretul cu abstractul („Miresme plutesc prin grădină,/Iar roua deșiră mărgele/Pe roze bogate și grele,/Ce-abia mai pot capul să-și țină." – ***Rondelul marilor roze***). Rondelurile exotice sunt adevărate bijuterii miniaturale, unele filigranate, de un cromatism orgiastic, circumscrise mai mult picturalului („Smaraldul mării răpitoare/E jocul vecinic de culori/În verdea flacără de soare/De lângă țărmii ninși de flori." – ***Rondelul mării japoneze***).

4) **Particularități structurale și expresive în creația lirică** *Rondelul rozelor de august*

- ***Rondelul rozelor de august*** este **o artă poetică**, exprimând condiția creatorului, determinată de armonizarea interiorității afective cu ritmurile naturii htoniene, surprinsă **într-o dublă perspectivă**: prezent și trecut.
- Respectând formula rondelului (construit din trei catrene și un vers refren, purtător al mesajului artistic), textul este **o variațiune pe aceeași temă**, **„roze"**, **cuvânt-cheie** și **laimotiv**. El conotează beatitudinea generată de creație (simbolizată de substantivul „roze") și constituie o modalitate de recuperare a purității, a fanteziei, a idealurilor vârstei plăsmuitoare.
- **Creația are o funcție purificatoare**: „Zadarnic al vieții cuvânt/A stins bucuriile mele,/Mereu când zâmbesc uit, și cânt,/În ciuda cercărilor grele,/Mai sunt încă roze, – mai sunt.".
- **Antiteza prezent/trecut** cumulează o exprienţă umană din perspectiva temporalității, care nu implică însă o atitudine de resemnare în fața destinului. **Cuvântul artistic poate transcende eul în universul fanteziei eliberatoare.**
- Oscilația între împlinirea estetică și condiția ființei comune, căreia i se subordonează poetul, creează o tensiune lirică dezvoltată în ultima strofă. Odată încheiată, **opera literară nu mai aparține creatorului ei, se sustrage perisabilității** („Mai sunt încă roze – mai sunt/Și tot parfumate și ele"), intrând în opoziție cu vremelnicia, zădărnicia umanului: „A stins bucuriile mele". Forma verbală a imperfectului („eram... avânt") sugerează idealizarea unui trecut, în încercarea de a-l recupera în ipostaza fericirii juvenile care individualizează, personalizează, în raport cu anonimatul celorlalți: „Pe-atunci eram falnic avânt.../Priveam, dintre oameni, spre stele.".

Scanned with OKEN Scanner

- **Omul** stă sub incidența devenirii ireversibile, a biologicului, retrăind drama permanentă a stingerii treptate.
- **Creația** dăinuie, relativizând timpul și spațiul, ea reprezintă esența substanțializată, spiritul concretizat, perceperea inefabilului, materializarea „nevăzutului" și uvertura „neauzitului". Reiterarea adverbului „mai" adâncește diagrama valorilor operei care poate **reface unitatea eu-sine**, prin aceasta devenind univers compensatoriu, în stilul romantismului desuet.
- În versul „Mereu când zâmbesc uit, și cânt...", **a uita** și **a cânta** au sensuri complementare: condiția oricărei plăsmuiri artistice (**cântec**) vizează o anumită negare a realului, o detașare de contingență, o amnezie proteică (**uitare**).
- Procesul este posibil numai prin **armonizarea eului cu macrocosmosul**, idee susținută de semnificația subsidiară a prezentului „zâmbesc" și de sugestiile metaforice ale rimei îmbrățișate din prima strofă a poeziei. Ritmul polimorf traduce stări paradoxale, dominate de **nostalgia reiterării permanente a gestului creației spirituale**, care să anuleze spaima de neant a ființei umane.

5) Originalitatea stilului

Originalitatea creației nu constă în individualizarea textului sub imperiul semnului poetic, ci în forța de armonizare a eului cu natura însăși, pentru că „poetul nu este decât un instrument al senzațiunilor ce le primește de la natură, senzațiuni pe care mulți le transformă, în urmă, în simțiri și cugetări." (Alexandru Macedonski, art. ***Poezia și poetul***, rev. „Lumina", 11 iulie 1894).

Scanned with OKEN Scanner

XVII. **Explică rolul** *structurii într-un text poetic* **studiat, aparţinând lui George Bacovia.**

George Bacovia, ***Plumb***
[poezie lirică, simbolist-decadentă, anticipând modernismul interbelic]

1) Preliminarii. Definirea conceptului operaţional *structură* **a operei literare**
2) Structură şi expresivitate în poezia *Plumb*
a. locul lui George Bacovia în lirica românească
b. temă, secvenţe poetice, simboluri, laitmotive
c. caracteristici ale esteticii simboliste decadente
3) Originalitatea stilului

1) Preliminarii. Definirea conceptului operaţional *structură* **a operei literare**

Originar din fr. „structure" < lat. „structura" (**construcţie, întocmire**), termenul *defineşte integrarea elementelor constitutive într-un corpus unitar*, ce deţine o valoare estetică, o expresivitate conferită de modul original de însumare a componentelor.

- **Sensul de edificiu** şi „mod de a construi se păstrează în limbile franceză şi engleză până în secolul al XVI-lea. Odată cu secolul al XVII-lea şi al XVIII-lea, termenul este folosit cu un sens mai abstract, şi anume, pentru a desemna relaţia reciprocă a părţilor sau a elementelor constitutive ale unui întreg, determinându-le natura, termeni sinonimi cu alcătuire, aranjare, ordine, formă, organizare." (***Dicţionar de termeni literari,*** coordonator Al. Săndulescu).
- **Elementele structurii** reflectă viziunea imaginativă şi atitudinea scriitorului faţă de realitatea transfigurată:
  a. construcţie exterioară:
  - *titlul,*
  - *incipitul,*
  - *structura pe strofe, versuri;*

  b. construcţia interioară:
  - *secvenţe lirice,*
  - *motive,*
  - *relaţii de simetrie, de opoziţie,*
  - *elemente recurente,*
  - *figuri de stil etc.*

2) Structură şi expresivitate în poezia *Plumb*

Scanned with OKEN Scanner

a. George Bacovia este o voce distinctă a simbolismului românesc în *etapa decadentă a curentului, creatorul unei lirici marcate de angoasă, disperare, spleen, de un tragism ce defineşte eul liric „coborât parcă din Infern."* (N. Manolescu).

b. Gh. Grigurcu observă: „Stihia thanatică străbate întreaga lume fenomenală fără ca poetul să adopte, spre a o întâmpina, o altă atitudine decât cea lirică. Refuzând orice formă de defensivă în faţa morţii, autorul ***Plumbului*** o absoarbe cu o sporită, stranie fervoare, cum un bulgăre de pământ se lasă pătruns de ploaie. Această elementaritate rară, această neutralizare profundă şi torturantă e, neîndoielnic, efectul unei discipline estetice."

➢ **Motive lirice simboliste**:
- ✓ *infernul citadin;*
- ✓ *ploile despletite, frigul;*
- ✓ *orizontul cenuşiu, asaltat de corbi;*
- ✓ *camera rece;*
- ✓ *parcurile, grădinile devastate;*
- ✓ *abatoare, cu sângele animalelor sacrificate* etc.

➢ **Secvenţele poetice relevă**:
- *alienarea fiinţei*, eul liric refuză orice univers compensatoriu;
- *anotimpurile* înregistrează o mişcare monotonă (albul şi negrul conotează moartea)< niciun anotimp nu are puterea revigorării spirituale, senzaţia generală este de putrezire;
- *cromatica* rezonează cu sensibilitatea maladivă, cu lipsa de perspectivă a eului angoasat;
- *refrene*, sonorităţi vocalice sau consonantice definesc un spaţiu macabru;
- creaţia bacoviană *anunţă lirica expresionistă şi existenţialistă (absurdul)*, prin stări sufleteşti vagi, confuze, exprimate sugestiv, dezrădăcinare, gol axiologic, neantizare, nihilism.

c. *Arta poetică evidenţiază o sensibilitate maladivă, „ochiul" eului liric exclude exteriorul în favoarea întoarcerii către sine, printr-o confesiune tulburătoare, preferinţa pentru simbolul metaforic, corespondenţe, muzicalitate, simplitatea versului;*

- Textul a fost scris în anul 1902, în urma unei vizite la cavoul Sturzeştilor, şi citit la cenaclul lui Alexandru Macedonski, în 1903, apoi tipărit în revista „Versuri" (1911), sub pseudonimul George Andoni. Creaţia este inclusă în volumul ***Plumb***, din 1916, pe care Agatha Grigorescu-Bacovia (soţia poetului) a numit-o „un pastel dominat de straniu, lugubru şi macabru.".

- **Titlul concentrează ideea artistică, având o funcţie persuasivă şi** decodifică o anumită semnificaţie a mesajului artistic: societatea

Scanned with OKEN Scanner

este incapabilă să recunoască genialitatea poetului care se simte copleşit de universul înconjurător, de aceea se izolează în propria fiinţă spirituală. Substantivul „plumb" – prin greutatea metalului desemnat şi prin sugestia cromatică – trimite la presentimentul morţii, la nevroză (angoasă); prin ritmicitatea frecvenţei sale, creează monotonia, apăsarea, tensiunea sfârşitului.

- **Structura textului** implică prezenţa a două catrene ce dezvoltă:
  - ➢ **două planuri**:
    - o *realitatea exterioară*: „funerar vestmânt" „cavou", „sicriele", „coroane";
    - o *realitatea interioară*: „stam singur", „dormea întors amorul meu de plumb", „şi-am început să-l strig";

  - ➢ **secvenţe poetice**:
    - ❖ **prima strofă** *transfigurează o conştiinţă afectată de izolarea absolută, de atmosfera claustrantă;*
    - *motivul central* **plumb** – metal greu, cenuşiu, asociat altor elemente – sugerează desubstanţializarea fizică şi psihică a eului liric;
    - *motivele literare* „sicriu", „cavou", „vestmânt" metaforizează realitatea care claustrează, închide perspectiva, speranţa;
    - *verbele* „dormeau", „stam", „era", „atârnau" exprimă abolirea oricărei lupte pentru salvarea spiritului, imperfectul indică durata – persistenţa stării de abandon în sinele claustrat;
    - *simbolurile* „somn", „sicriile de plumb", „flori de plumb", „funerar vestmânt" sugerează inerţia, osificarea spirituală, izolarea conştientă, asumată;

    - ❖ **în secvenţa a doua**, *starea de neantizare a fiinţei se acutizează, sinele nu se poate salva nici prin iubire* („Dormea întors amorul meu de plumb"), *nici prin creaţie* („Şi atârnau aripele de plumb"), exprimând:
    - *un sentiment de profundă dezolare*, retragere din timp şi spaţiu;
    - *corespondenţa* expresivă exterior-interior, material-spiritual;
    - *stările sufleteşti*: frică, spleen, revoltă;
    - *muzicalitatea exterioară* este impusă de sonoritatea unor consoane (*d, b, v, g, r*), de diftongi şi triftongi alternaţi, ritmul iambic combinat cu amfibrahul, peonul cu anapestul;
    - *muzicalitatea interioară* rezultă din monotonia afectivă.

Scanned with OKEN Scanner

3) Originalitatea stilului

„Plumb este o poezie de o tehnică perfectă. Simetria propoziţiilor, ritmul impecabil şi orchestraţia sonurilor sunt crescute direct din starea lirică a poetului [...]. De observat este rima stinsă, absolut nepretenţioasă în aparenţă, pentru că plumb este făcut să rimeze cu sine însuşi, ca spre a inculca fatalitatea de neînlăturat a căderii pe verticală şi a lăsa să se audă, strivite între aceşti piloni grei, alte sonuri minore: *vestmânt-vânt, strig-frig* şi corespondenţele *cavou-mort, adânc-întors, atârnau-scârţâiau.* În chipul acesta, starea lirică simbolistă rămâne absolut deplină." (Ion Rotaru, ***O istorie a literaturii române***)

XVIII. Ilustrează conceptul operaţional *poezie lirică*, prin referire la un text studiat.

Termenul **„poezie lirică"** desemnează creaţia literară în versuri centrată asupra eului, asupra cosmicităţii lăuntrice a fiinţei creatoare, care tensionează o diversitate de stări afective, reflexive, contemplative.

Se defineşte printr-o sumă de caracteristici specifice oricărei opere lirice, prin modul particular de asumare a realităţii, de transfigurare în textul artistic a pulsaţiilor macro- şi microuniversului, care sensibilizează receptorul.

I se asociază conceptul operaţional *„lirism subiectiv"*, chiar dacă sintagma pare pleonastică, având în vedere că, prin natura lui, lirismul este subiectiv datorită poziţiei privilegiate a eului.

Mărcile stilistice ale **poeziei lirice** sunt:
- forme verbale şi pronominale de persoana I şi a II-a;
- o sintaxă afectivă (interjecţii, exclamaţii, invocaţii, interogaţii retorice, inversiunea, repetiţia, paralelismul simbolic, figuri de sunet);
- determinarea unor câmpuri semantice în concordanţă cu starea interioară a eului liric;
- opţiunea pentru anumite procedee ale expresivităţii poetice;
- elementele prozodice susţin muzicalitatea versurilor şi sugerează semnificaţii majore ale operei;
- discursul liric apelează la imagini artistice şi motive literare ce relevă corespondenţa între lumea interioară a sinelui creator şi universul imaginat în text.

Scanned with OKEN Scanner

George Bacovia, ***Lacustră***
(poezie lirică, simbolist-decadentă]

1) Preliminarii
2) Încadrarea poeziei *Lacustră* în universul creaţiilor bacoviene
3) Secvenţe poetice

1) Preliminarii

Critica vremii a identificat în opera lui George Bacovia (Gheorghe Vasiliu) caracteristicile ultimei perioade a simbolismului românesc, decadenţa unei estetici ce **se apropie tot mai mult de viziunea modernă a liricilor francezi care exprimă starea de gol, dezrădăcinarea, neantizarea fiinţei într-o realitate simţită ca un accident al creaţiei divine, frizând uneori absurdul.**

2) Încadrarea poeziei *Lacustră* în universul creaţiilor bacoviene

În anul 1916, scriitorul publică volumul de versuri ***Plumb***, primit cu rezerve faţă de o tematică şi un limbaj repudiate de simbolismul dogmatizat şi de epigonii eminescieni. Volumul dezvoltă marile motive bacoviene, **de la cerul plumburiu, înăbuşitor, la orizontul cenuşiu, asaltat de corbi; de la infernul citadin la ploile lungi, despletite, sau nopţile nesfârşite; de la cazărmi, abatoare la imaginea unei lumi absurde, halucinate, groteşti**, care l-au determinat pe E. Lovinescu să afirme: „Există, în adevăr, o atmosferă bacoviană; o atmosferă de copleşitoare dezolare, de toamnă cu ploi putrede, cu arbori cangrenaţi, limitată într-un peisagiu de mahala de oraş provincial, între cimitir şi abator, cu căsuţele scufundate în noroaie eterne, cu grădina publică răvăşită, cu melancolia caterincilor." (***Istoria literaturii contemporane,*** vol. II), cu atmosfera de plumb în care pluteşte obsesia morţii şi a neantului, descompunerea fiinţei.

3) Secvenţe poetice

Poezia ***Lacustră*** (1916) se încadrează pluvialului bacovian care dezintegrează, dematerializează, dezagregă, proiecţie a stărilor afective determinate de o dialectică a eului aflat permanent într-o confruntare cu realitatea obiectuală.

- **Tema creaţiei vizează singurătatea, izolarea, abstragerea din cercul devenirii.** I se subordonează: **timpul, golul axiologic şi presentimentul morţii**.

- **Prima secvenţă lirică**

Scanned with OKEN Scanner

- **Noaptea reprezintă temporalitatea absolută**, evocatoare a pregenezei, dar şi anticipatoare a stingerii apocaliptice.
- Apa, **metaforă şi cuvânt-cheie**, dezvoltă un câmp semantic, cu modulaţii infinite. Verbul la gerunziu („plouând") sugerează, prin rezonanţa melodică, un cânt liturgic al cosmicităţii afectate de tristeţea poetului blestemat, reiterând parcă ploaia primordială, anterioară potopului biblic, dar conotând sancţiunea divină.
- Ea dezintegrează materia, pentru a crea un alt univers, supus **unui timp psihologic** (semnificat de succesiunea formelor verbale „tresărind", „aşteptând"), care se sustrage perisabilităţii şi invocă eternitatea. Verbul „plângând" asociază stihialitatea naturii **ca plâns universal**, integrând poetul şi reverberând la tensiunile polarizante **ale angoasei, ale prăbuşirii lăuntrice**.
- „Materia", în acest context, este metaforă a Infinitului ce cumulează energiile distrugătoare, stihialitatea dezlănţuită. Formele verbale de prezent („sunt singur", „duce", „dorm") reflectă asumarea stării dezintegratoare a universului, sub imperiul acvatic, căruia eul poetic încearcă să-i opună rezistenţă în **„locuinţele lacustre"**. Simbolul lacustrei are o dublă conotaţie: **însingurarea, claustrarea, dar se oferă şi ca soluţie a sustragerii de sub efectul devastator al apei**.

➢ **A doua secvenţă lirică**

- În interiorul locuinţei, imaginarul liric poate crea, prin cuvânt, o forţă care să anihileze pluvialul.
- Totul este posibil numai **în vis, somnul** conotând trecerea dintr-o realitate afectată într-un spaţiu al recuperării compensatorii (visul rămâne o prezumţie, o aspiraţie, „parcă").
- **Determinările adjectivale şi substantivale** („ude", „scânduri") eludează fantezia, aparţinând aceluiaşi câmp semantic al degradării materiei, dar şi al începutului generator de universuri, origini anulate (ele însele) de forţa malefică a valurilor: „În spate mă izbeşte-un val –/Tresar prin somn şi mi se pare/Că n-am tras podul de la mal".
- Somnul reprezintă starea poetică (soluţia transcenderii în universul compensatoriu), fiind marcat temporal de imaginea **podului** ce leagă realul cotidian de fiinţa plăsmuitoare, cantonată într-un spaţiu al însingurării, dar aflată în imposibilitatea autodeterminării.

➢ **A treia secvenţă lirică**

- Existenţa eului pare să structureze o altă dimensiune spaţială, a unei istorii afectate, în devenirea ei, de aversele demonice: „Şi simt cum de atâta ploaie/Piloţii grei se prăbuşesc".

Scanned with OKEN Scanner

- Între **„golul istoric”**, marcă a unei temporalități alterate, fără substanța rostuirii ființei, și sintagma „aceleași vremuri” există o determinare simbolică sugerând **cercul închis al destinului**. Ea poate sugera identitatea (căderea în „gol” neantizează inextricabil sinele poetic) sau poate asocia efortul creatorului în lupta disperată de a impune o soluție împotriva vremuirii.
- În oricare dintre situații, **Timpul** este supus disoluției ireversibile, idee metaforizată de imaginea **pilonilor** care se prăbușesc.

➢ **A patra secvență lirică**

- Ultima strofă concentrează timpul și spațiul, asumate spiritual de poet, care **permanentizează senzorial starea de gol**: „De-atâtea nopți aud plouând,/Tot tresărind, tot așteptând.../Sunt singur și mă duce-un gând/Spre locuințele lacustre.”.
- **Reluarea versurilor inițiale**, cu mici diferențieri, exprimă atitudinea fluctuantă a spiritului bacovian, de la manifestarea universului ce recunoaște statutul damnat al poetului („materia plângând”), până la așteptarea tensionată de tăcerea neantizării Timpului („tot tresărind”, „tot așteptând”); se schimbă vectorul dinspre uranian spre htonian, pentru că Sinele creator dorește să stăpânească devenirea.
- Formele contrapunctate ale **gerunziilor** traduc drama poetului însingurat, izolat în propria fantezie, afectată de coșmarul pluvial („mă duce-un gând”).
- **Locuințele lacustre** nu mai reprezintă imaginea metaforică a fracționării realitate obiectuală/societate/eu liric, ci devin **expresia hipnotică a iluziei** unui absolut sustras efectului apei, semnificând întoarcerea în Timp, într-o arhaitate necesară, apropiată genezei și care să refacă spiritual cosmicitatea ființei creatoare.

Totul stă sub semnul prezumtivului, al unei aspirații neîmplinite care generează starea interioară a eului, dominată de **monotonia neantului**, în evoluția ei spre dimensiunea thanatică, implicând **solitudinea absolută**, prin senzația de gol istoric, de plâns al universului, de **greutate a unei ploi hiperbolizate, malefice**. Monocromatic, poemul ***Lacustră*** dezvoltă o estetică a stihialului acvatic, în manifestarea lui apocaliptică.

Scanned with OKEN Scanner

XIX. Ilustrează conceptele operaţionale *temă* şi *motiv literar*, pe baza unei poezii studiate, aparţinând modernismului.

Lucian Blaga, ***Paradis în destrămare***
[poezie de tip modernist, lirism obiectiv, interbelic]

1) Definiţia conceptelor *temă* **şi** *motiv literar*
2) Încadrarea operei lui Lucian Blaga în poetica modernistă
3) Elemente moderniste în poezia *Paradis în destrămare* **de Lucian Blaga**
4) Concluzii

1) Definiţia conceptelor *temă* **şi** *motiv literar*

a. Termenul „tema" vine din fr. „thème" < lat. „thema", semnificând „subiect".

- ✓ „Unitatea de sens a diverselor elemente dintr-o operă, proprie oricărei lucrări scrise într-o limbă inteligibilă." (conf. Boris Tomaşevski, apud ***Dicţionar de termeni literari***, coordonat de Al. Săndulescu)
- ✓ „Universuri semantice, nu prea multe la număr, care se întâlnesc în toată literatura." (Tzvetan Todorov)
- ✓ **Tema** unei opere literare este aspectul general de viaţă reflectat în textul artistic.
- ✓ Titu Maiorescu, în studiul ***O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867***, afirma că temele nu pot fi noi, originale rămân modalităţile de transfigurare a realităţii, forma operei, nu fondul.

În funcţie de specificul ideologic, istoric sau cultural al unei opere, unele teme au o frecvenţă mai mare sau mai mică: **viaţa, moartea, natura, iubirea, familia, copilăria, geneza** sau **stingerea universului, geniul, destinul, războiul** etc.

Motivul *este unitatea minimală care contribuie la dezvoltarea temei,* o sintagmă, un cuvânt, o expresie cu anume conţinut, consonant temei şi mesajului artistic. Exemple de **motive literare**:

- *apa vie, fântâni;*
- *cotor de spadă;*
- *arhangheli, serafimi, aripi;*
- *lumina;*
- *păianjeni, trupul trist;*
- *Deus absconditus;*
- *Deus otiosus.*

Scanned with OKEN Scanner

Laitmotivul provine din germanul „leit-motiv" şi înseamnă motiv conducător, esenţial, *repetat în opera literară.*

Tema, ideea, motivul *sunt elemente compoziţionale în opera artistică, exprimând atitudinea, viziunea creatorului în raport cu realitatea transfigurată.*

b. Trăsăturile poeziei moderniste au fost evidenţiate de Hugo Friedrich, în volumul ***Structura liricii moderne***: *„Substanţa lirismului modernist diminuează sentimentalitatea în favoarea unei tăioase intelectualităţi. Locul sentimentului individual este luat de o interioritate neutră, realităţii i se substituie fantezia «dictatorială», iar imaginii unitare a lumii – «fragmente de lume».*"

- *Realul se opacizează,* comunicarea ambiguizându-se, ermetizându-se.
- Mircea Cărtărescu constată că „în miezul poeziei moderniste" stă intelectul, *poezia fiind una a „spiritului pur, a căutării metafizice, o încifrare ermetică."* (***Posmodernismul românesc***)
- Din punct de vedere filosofic, *modernismul este influenţat de gândirea lui Fr. Nietzsche, de intuiţionismul lui H. Bergson, de fenomenologia lui E. Husserl,* de teoria relativităţii lui A. Einstein şi psihanaliza lui S. Freud.
- O manifestare extremă a modernismului o reprezintă *avangarda culturală.*

2) Încadrarea operei lui Lucian Blaga în poetica modernistă

Susţinător al gândirii moderne, formulată teoretic de E. Lovinescu, *Lucian Blaga este autorul unei opere-cosmoid,* exprimându-şi opţiunea pentru:

- *misterele universale;*
- *confruntarea sinelui* cu destinul ontologic ireversibil;
- *limbajul metaforic.*

Influenţată de expresionismul german, lirica lui Blaga, din volumele ***Poemele luminii***, ***Paşii profetului***, ***Laudă somnului***, ***În marea trecere***, ***Nebănuitele trepte***, ***La curţile dorului***, ***Poezii***, transfigurează:

- *strigătul de spaimă* în faţa morţii;
- *disperarea* generată de transcendenţa ce se refuză comunicării cu umanul;
- gravitatea şi tulburarea unei *conştiinţe neliniştite, într-o perpetuă percepere a esenţelor*, a raportului eului liric cu Absolutul;
- dinamica trăirilor tinde *să refacă unitatea primordială* sau să redescopere mitul, revalorizându-l.

➢ *Fiinţa, în structura ontologică dual*ă, creează contradicţii (antinomii) cognitive şi afective. Lupta contrariilor din existenţă apare în lirica blagiană ca necesitate a echilibrului dinamic.

Scanned with OKEN Scanner

- *O natură umană problematizată* dezvăluie în lirica sa conştiinţa interogativă, în perpetuă căutare a valorizării semnului.
- **Raportarea la Absolut,** revolta **împotriva lui** *Deus absconditus* sau *Deus otiosus,* **accederea esenţelor, neliniştea metafizică, agonia, apocalipsa, disoluţia eului, adâncirea misterului, ancorarea în dimensiunea primordială** sunt câteva **teme** expresioniste stilizate în opera lui Lucian Blaga.

Ion Bălu, în monografia consacrată operei blagiene, demonstrează faptul că poetul realizează „o inedită fuziune între tradiţional şi modern, între naţional şi universal. Astfel numai, eul individual, nominal, accede spre un eu tipic, general, dezvăluind o similaritate profundă între mărturisirea poetului şi propria noastră reacţie afectivă.".

3) Elemente moderniste în poezia *Paradis în destrămare*, de Lucian Blaga

Poezia ***Paradis în destrămare*** face parte din volumul ***Laudă somnului***, în care mitul poetic al „paradisului tragic" capătă accente grave. Însuşi autorul mărturiseşte: „Somnul, adică profunda contopire cu existenţa anonimă, ia proporţii cosmice şi trece ca un laitmotiv prin carte".

Eul liric simte tragismul singurătăţii într-un spaţiu dominat de un *Deus otiosus*. Drama omului marcat ireversibil de moarte apare ca un liant al creaţiilor acestui volum.

a. Tema poeziei este modernă: **viziunea apocaliptică a degradării universului material şi spiritual.** Metaforizarea „paradisului tragic în care vieţuim", **destrămarea sacrului, ca formă de eliberare de vina tragică**, primeşte accente tipic expresioniste.

- ✓ Discursul liric valorifică o suită de **metafore revelatorii**, subordonate metaforei definitorii, care impune şi titlul poeziei, ***Paradis în destrămare***.
- ✓ **Un prim simbol biblic** este „portarul înaripat" care îşi pierde puterea: „mai ţine întins/un cotor de spadă fără de flăcări". Imaginea reprezintă, pe de o parte, un *semn al degradării*, al deritualizării sacrului, pe de altă parte, *exprimă drama creatorului* ce şi-a pierdut vitalitatea într-o lume sustrasă protecţiei divine.
- ✓ **Negaţia** „nu se luptă cu nimeni" *metaforizează o afectivitate traumatizată*, sugerată în enunţul „dar se simte învins".
- ✓ **Adverbul** „pretutindeni" supradimensionează un spaţiu în care sacrul s-a devalorizat, *a devenit materia supusă inevitabil extincţiei*: „serafimi cu părul nins/însetează după adevăr".
- ✓ **Îmbătrânirea îngerilor** atrage şi *refuzul cunoaşterii supreme*: „dar apele din fântâni/refuză găleţile lor." Apa – simbol al vieţii, al primordialităţii – se refuză creatorului; ea poartă stigmatul profanului.
- ✓ **Dimensiunea ancestrală** *este atinsă de semnul prăbuşirii*: „Arând fără îndemn/cu pluguri de lemn/arhanghelii se plâng/de greutatea aripelor." Ideea de zbor frânt, întâlnit şi la Bacovia,

Scanned with OKEN Scanner

conotează imposibilitatea recuperării echilibrului universal; totul pare într-o inversă reprezentare.

✓ **Tensiunea maximă a discursului** este concentrată în versul care invocă moartea „luminii" – nu mai există nici un semn de revitalizare. *„Stingerea luminii" devine metafora dispariției universale*, intrarea în veşnicia primordială, în haos.

✓ **Dimensiunea materială a îngerilor**, care goi „zgribulind se culcă în fân", surprinde *un tablou dramatic al cufundării în „somnul" etern*. Sonoritatea oferită de consoanele **g**, **z**, **b**, **d** implică o lamentație, o muzică gravă, funebră. Moartea sacrului, conştientizată de eul liric reflexiv, este surprinsă într-un cutremurător vaiet universal. *Cele două interjecții* („vai mie, vai ție!") relaționează sinele poetic cu lumea htoniană – *un avertisment cu privire la starea thanatică, la finitudinea devoratoare*.

Criticul G. Gană definea strigătul eului liric blagian drept „țipăt înăbuşit, surdinizat, al ființei umane amenințate de moarte".

Extincția apare ca imagine lăuntrică a spaimelor firii.

- Simbolul **„păianjenilor mulți"** exprimă suprema degradare a universului material, *imposibilitatea accederii la sacru*.
- **„Apa vie"**, motiv al cunoaşterii poetice luciferice, *îşi pierde esența*, valoarea.
- Adverbul **„odată"** *dimensionează mitic posibila apocalipsă*, când sacrul va lipsi cu desăvârşire: „Odată vor putrezi şi îngerii sub glie". Paradisul se află într-o disoluție pe care eul liric o percepe gradat, printr-o suită de antinomii.
- **Verbul la timpul viitor** („vor putrezi") *deschide o perspectivă atemporală*.
- Prin inserarea motivului **„poveştile"**, Blaga metaforizează tradiția unei *spiritualități ancestrale*: „Țărâna va seca poveştile/din trupul trist.".
- Personificând universul, poetul îi vede **„trupul trist"** de semnele goliciunii, ale frigului, ale putrezirii. Insolit, scriitorul asociază imagistica realității obiectuale şi percepțiile sufletului într-o supradimensiune spațială şi temporală.
- *Agonia stilizată vizual, auditiv, tactil se acutizează până la stingerea macrocosmosului*.

4) Concluzii

Dominanta semantică a textului este proiecția apocaliptică, moartea elanurilor vitaliste, a sufletului creator, universul sustras oricărei descifrări.

Atât **tema**, cât şi **motivele** (în special de natură religioasă) construiesc un traseu ascendent-descendent, finit-infinit, uniformizat într-o structură care anulează mitul.

Întreaga poezie, al cărei **titlu** este sugestiv pentru mesajul poetic, *un rai interior anulat*, constituie o metaforă revelatorie, despre care însuşi poetul afirmă că „suspendă înțelesuri şi proclamă altele".

Scanned with OKEN Scanner

„Între timp, retragerea şi izolarea din cosmos, în volumul ***Laudă somnului***, se face în favoarea unui cadru nou în care operează fabulosul, mitologicul şi supranaturalul. Peisajul devine aspaţial şi dematerializat, ingenuitatea naturalismului se alterează. La patruzeci de ani, Blaga face experienţa nouă a unui demonism în care ştie că se va pierde «în căutare» şi care va scoate la iveală «poveştile sângelui uitat de mult». Tot ceea ce ar fi putut salva sufletul de la disoluţia «marei treceri» şi a harului ratat, e iremediabil pierdut. Înveninat de tăgăduire, de devenire şi de setea de absolut, poetul se închide cu «poveştile» lui, răstălmăcind lumea prin mituri trăite cu un amestec impur de creştin şi păgân, de suavitate biblică şi de magie primitivă şi populară." (Melania Livadă, ***Iniţiere în poezia lui L. Blaga***)

XX. Evidenţiază elementele de structură şi de compoziţie într-un text poetic studiat, aparţinând lui Lucian Blaga (la alegere, două elemente dintre următoarele: *titlul, incipitul, secvenţe poetice, relaţii de opoziţie/de simetrie*).

Lucian Blaga, ***Eu nu strivesc corola de minuni a lumii***
[poezie de tip modernist, lirism subiectiv, interbelic]

1) **Definirea structurii şi a compoziţiei unui text poetic**
2) **Profil spiritual. Lucian Blaga**
3) **Încadrarea poeziei** *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii* **în lirica modernă blagiană, în curentul literar**
4) **Elemente de structură şi de compoziţie** (*titlul, incipitul, secvenţe poetice, relaţii de opoziţie/de simetrie*)
5) **Concluzii**

1) Definirea structurii şi a compoziţiei unui text poetic

În majoritatea dicţionarelor de termeni literari, conceptele „structură" şi „compoziţie" sunt sinonime, atribuindu-li-se înţelesul de construcţie, organizare, integrare a elementelor constitutive într-un tot unitar, creaţia literară.

W. Kayser, în studiul ***Opera literară***, consideră „compoziţia" o „succesiune a lucrurilor, corelarea lor, superordonarea şi subordonarea, întregul context lingvistic, care tinde de la început către un sfârşit.", este o „alcătuire". „Alcătuirea exterioară" substituie termenul „compoziţie", iar „alcătuirea interioară" se referă la „structura" creaţiei literare.

Scanned with OKEN Scanner

Sorin Alexandrescu defineşte „structura" drept „organizarea internă a textului, sistemul de trăsături distinctive ale termenilor care îl compun, complexul de relaţii dintre aceştia." (***Analize literare şi stilistice***)

Adrian Marino vede „structura" operei literare ca o stratificare a unor niveluri: al limbajului, al imaginilor, al figurilor, al semnificaţiilor (vezi vol. ***Introducere în critica literară***)

A. N. Chomsky, scrie despre „structura de suprafaţă" (domeniul observabilului, expresia), echivalentă „compoziţiei" (totalitatea procedeelor artistice, părţi, capitole, acte, scene, strofe, secvenţe-cheie), şi „structura de adâncime" (conţinut, înţelesuri ideologice).

Sintetizând informaţiile de mai sus, se disting o *construcţie exterioară* (titlul, incipitul, structura strofică) şi una *interioară* (secvenţe lirice, motive, relaţii de simetrie şi de opoziţie, elemente de recurenţă, figuri de stil etc.).

Manualele propun termenul **„structură"** pentru totalitatea elementelor formale şi interrelaţionarea lor care să asigure unitatea creaţiei literare (*titlul, incipitul, finalul, planurile lirice, secvenţele poetice, versificaţia*). **„Compoziţia"** acoperă aria „conţinutului" unei opere literare, ale cărui elemente reprezintă **conţinutul ideatic** (*temă, idee, mesaj artistic*) şi **conţinutul material** (*imagini artistice, motive literare, laitmotive, figuri de stil, relaţii de simetrie şi de opoziţie, elemente de recurenţă*).

2) Lucian Blaga. Profil spiritual

Modern *prin retorica textului, prin substanţa lirică* ce-şi trage – în principal – *seva din esenţa universului mitic*, Lucian Blaga este unic în peisajul poetic, filosofic, dramatic şi eseistic românesc, nu doar prin bogăţia şi originalitatea ideilor susţinute, ci şi prin structura imaginarului poetic, prin limbajul inedit.

- *Un permanent elan cosmic, o potenţare a misterului prin relaţionare ludică sau grav contemplativă* definesc un spirit prea plin de universul htonian şi uranian, în acelaşi timp, marcat de neliniştea existenţială. Însetat de cunoaştere absolută, eul blagian simte limita ontologică, impusă de *Marele Anonim* prin *„censura transcendentă"*.
- *Trăind într-o lume saturată de mistere, poetul optează pentru „cunoaşterea luciferică", opusă „cunoaşterii paradisiace", promovând adâncirea misterului şi nu revelarea lui.* Scriitorul mărturiseşte: „Eu însă mă bucur că nu ştiu şi nu pot să ştiu ce sunt eu şi lucrurile din jurul meu, căci numai aşa pot să interpretez în misterul lumii un înţeles, un rost şi valori care izvorăsc din cele mai intime necesităţi ale vieţii şi ale duhului meu. Omul trebuie să fie spontan şi creator – de aceea să renunţe cu bucurie la cunoaşterea absolutului.".
- *Creator al unei lirici expresioniste*, Blaga porneşte de la ipostazierea **eului stihial** din ***Poemele luminii***, *contopit dionisiac cu ilimitatul sub zodia luminii sau liniştii, şi ajunge la eul panist cu experienţa regresiunii în regnuri, mai apoi la eul marcat de ireversibilitatea timpului, zădărnicit de ruptura în comunicare, de întoarcerea definitivă spre sine, întru sine.*

Scanned with OKEN Scanner

➢ Volumele ***Poemele luminii***, ***Paşii profetului***, ***În marea trecere***, ***Lauda somnului***, ***La curţile dorului***, ***Nebănuitele trepte***, ***Poezii*** cuprind o tematică diversă: *mitul, iubirea, natura, timpul, cunoaşterea, arta poetică* etc.

3) Încadrarea poeziei *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii* **în lirica modernă blagiană, în curentul literar**

Volumul din 1919 debutează cu **poezia programatică *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii***, care metaforizează *atitudinea poetului* în faţa misterelor Universului, precum şi *semnificaţiile actului creaţiei artistice.*

- *Text reflexiv*, poezia preia **ca titlu** primul vers, „Eu nu strivesc corola de minuni a lumii", simbolic pentru „cunoaşterea luciferică". În viziunea poetului ardelean, *obiectul cunoaşterii are o structură dual*ă: partea care se arată – **fanicul** – şi partea care se ascunde – **cripticul**.
- Discursul liric relevă raportul „eu"-„alţii" şi *obiectul cunoaşterii poetice: „corola de minuni a lumii".*
- *Pronumele personal „eu"*, marcă a subiectivităţii, accentuează *caracterul confesiv* al textului.
- Verbul la forma negativă *„nu strivesc"* exprimă o atitudine: *subscrierea la păstrarea unor valori* surprinse în metafora-simbol „corola", ce trimite la perfecţiune, totalitate, cerc.
- *„Corola" defineşte „diferenţialele divine"* create de Marele Anonim.
- Epitetul substantival *„de minuni"* potenţează dimensiunea sacră, *frumuseţea absolută.*

4) Elemente de structură şi de compoziţie (*titlul, incipitul, secvenţe poetice, relaţii de opoziţie/de simetrie)*

Incipitul discursului liric este identic cu titlul, completând şi detaliind „tainele" universale.

- Predicatul *„nu strivesc"* primeşte un sinonim contextual, „nu ucid", misterul fiind perceput cu o forţă şi un vitalism specific expresioniştilor.
- Preocupat de esenţe, de sufletul primordial sau de mituri, *creatorul expresionist* se află într-o continuă tensiune interioară.
- Cu febrilitatea rostirii propriei dimensiuni, *eul liric refuză cunoaşterea paradisiacă*, opusă celei luciferice.
- *Lexemul „taine" conotează misterele* ce se sustrag cunoaşterii poetice şi se oferă perceperii raţionale.
- *Simbolul „cale"*, ce incumbă un sens durativ, semnifică autocunoaşterea, *căutarea.*
- *Metaforele* din finalul primei secvenţe surprind realităţi obiectuale şi afective:
  - **„flori"** simbolizează împlinirea, frumosul, fragilitatea şi puritatea – devenirea naturii, a vegetalului;

Scanned with OKEN Scanner

- „**ochi**" şi „**buze**" semnifică puterea descoperirii senzoriale a exteriorităţii, dar şi senzualitatea, iubirea;
- lexemul „**morminte**" devine o metaforă a respectului faţă de înaintaşi, dar conotează şi moartea, destinul inexorabil.

5) Concluzii

Întregul discurs liric (subiectiv) concentrează o amplă metaforă revelatorie care-şi subordonează în cele trei secvenţe simboluri definitorii pentru cunoaşterea poetică blagiană.

- ✓ „**Lumina**" conţine, pe de o parte, o metaforă centrală a întregului volum ***Poemele luminii*** şi *sugerează cunoaşterea primordială*, lumina începutului alternând cu întunericul.
- ✓ A doua structură lirică se concentrează în jurul **pronumelui nehotărât „altora"**, ce *creează opoziţia în raport cu „lumina mea"*, relevând o detaşare ideatică a eului de acei care „sugrumă vraja nepătrunsului ascuns/în adâncimi de întuneric". *Sinonimia devine tehnică poetică a semnificării universului primordial* (**„nepătruns"** = **„ascuns"** = **„adâncimi"** = **„întuneric"**). Eul poetic blagian subscrie misterului în integritatea existenţei sale, tema generând o stare poetică identificată purităţii, candorii.
- ✓ *Actul poetic este demiurgic*: „dar eu,/eu cu lumina mea sporesc a lumii taină". **„Lumina mea"** *defineşte sensibilitatea poetică, formă subiectiv-reflexivă* de transfigurare a realităţii.
- ✓ Ca expresie a îngemănării luminii cu întunericul, **„luna"** devine motiv pentru accentuarea concepţiei poetice. Comparaţia din ultima secvenţă structurează un paralelism afectiv – *întocmai ca luna ce potenţează misterele nopţii şi actul poetic îşi are sorgintea în sublimarea „adâncimii" tainelor.* **Verbul „îmbogăţesc"** exprimă superioritatea unei conştiinţe responsabile faţă de obiectul spiritualizat. Lucian Blaga preciza că nimic nu „este [...] mai plin de înţeles ca neînţelesul".
- ✓ **Recurenţa** *celor patru lexeme-simbol* („căci eu iubesc/şi flori şi ochi şi buze şi morminte") stilizează preaplinul sufletului blagian – **iubirea** *devine o forţă de metamorfozare a universului, sursa transfigurării sinelui.*

Poezie modernă, cu măsură inegală a versurilor, **ingambamentul**, asimetrică, *arta poetică* ***Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*** conţine un ritm interior, o grabă a rostirii iubirii de frumos, de perfecţiune reflectată în misterul discret, devenit obiect poetic.

„Nu sunt poeme, şi nu lumina e ce stăpâneşte. Sunt bucăţi de suflet, prinse sincer în fiecare clipă şi redate cu o superioară muzicalitate în versuri care, frânte cum sunt, se mlădie împreună cu mişcările sufleteşti înseşi. Această formă elastică permite a se reda şi cele mai delicate nuanţe ale cugetării, şi cele mai fine acte ale simţirii." (N. Iorga, ***Rânduri pentru un tânăr***)

Scanned with OKEN Scanner

XXI. **Prezintă particularităţile** *moderniste* **într-o poezie studiată aparţinând lui Ion Barbu.**

Ion Barbu, ***Din ceas, dedus...***
[poezie de tip modernist, lirism obiectiv, interbelic]

1. Definiţia conceptului operaţional *modernism*
2. Locul lui Ion Barbu în lirica românească – modernismul ermetic
3. Mărci ale modernismului în poezia *Din ceas, dedus...*

1) Definiţia conceptului operaţional *modernism*

a. Modernismul *reprezintă totalitatea mişcărilor artistice care neagă tradiţia, convenţiile, şabloanele. Modernitatea se defineşte ca o atitudine progresistă, caracteristică fiecărei epoci culturale, o înaintare organică, asigurând vitalitatea spiritului creator uman, în consens cu socialul şi ideologicul.*

„În sfera conceptului se însumează toate curentele postromantice de avangardă literară: simbolismul, futurismul, expresionismul, imagismul, dadaismul, suprarealismul s.a.m.d."(***Dicţionar de termeni literari***, coordonator Al. Săndulescu)

În teoria literaturii, la noi, termenul este folosit la începutul secolului al XX-lea, în ***Istoria literaturii române contemporane*** de E. Lovinescu. Acesta distinge „modernismul teoretic" de „modernismul de avangardă şi experimental" al unor reviste precum „Integral", „Contimporanul", „Punct".

Matei Călinescu face deosebire (în volumul ***Cinci feţe ale modernităţii***) între modernitatea din sfera vieţii sociale şi modernitatea estetică, „polemică în esenţă".

b. Trăsăturile poeziei moderniste au fost evidenţiate de Hugo Friedrich, în lucrarea ***Structura liricii moderne***: *„Substanţa lirismului modernist diminuează sentimentalitatea în favoarea unei tăioase intelectualităţi. Locul sentimentului individual este luat de o interioritate neutră, realităţii i se substituie fantezia «dictatorială», iar imaginii unitare a lumii – «fragmente de lume».".*

- *Realul se opacizează*, comunicarea ambiguizându-se, ermetizându-se.
- Mircea Cărtărescu observă că „în miezul poeziei moderniste" stă intelectul, *poezia fiind una a „spiritului pur, a căutării metafizice, o încifrare ermetică"* (***Posmodernismul românesc***).
- Din punct de vedere filosofic, *modernismul este influenţat de gândirea lui Fr. Nietzsche, de intuiţionismul lui H. Bergson,*

Scanned with OKEN Scanner

de fenomenologia lui E. Husserl, de teoria relativității lui A. Einstein și psihanaliza lui S. Freud.

- Modernismul literar implică: **fantezie, erotism, imaginație, ermetism, confesiune, suprarealism, preferința pentru limbajul manierist și o sintaxă poetică inedită.**
- O manifestare extremă a modernismului o reprezintă *avangarda culturală.* (în pictură, muzică, arhitectură, cinematografie, literatură), concretizată **prin: negarea absolută a tradiției, impunerea spiritului ludic, reconsiderarea conținuturilor artistice și estetice, cosmopolitism, libertatea absolută a formelor, prin improvizație, spontaneitate, defulare, atitudine de frondă radicală, adeseori nihilismul evoluând spre absurdul existențial.**

Teoreticianul modernismului românesc este E. Lovinescu, impunând o direcție originală în literatura națională prin concentrarea tinerilor scriitori valoroși în jurul revistei și a cenaclului omonim „Sburătorul".

2) Locul lui Ion Barbu în lirica românească – modernismul ermetic

Reprezentantul valoric al **modernismului ermetic**, temperament vulcanic, dar și rațional, Ion Barbu este exponentul „poeziei pure" (Ovid Crohmălniceanu), urmărind ca lirica „să se reducă la totala depersonalizare pe care o atinge gândirea geometrică" (I. Barbu, interviu cu I. Valerian).

✓ Pentru poet, *ordinea și consistența gândirii matematice* se confundă cu ordinea cosmică, de aici o anumită mistică a formelor perfecte, pe care le-a cultivat în poezie.

✓ Marin Mincu, în lucrarea ***Opera lirică a lui I. Barbu***, aprecia: „Prin setea de perfecțiune și echilibrul geometriei, Ion Barbu este un neoclasicist. Suflul inspirației și ezoterismul îl apropie de sacralitatea conferită poeziei de marele romantism. Apolinic prin formă și romantic prin viziune, poetul realizează într-o osmoză originală tipologia creatoare a unui renascentist modern. Temperamentul dionisiac, vizitat adesea de vise mistice, [...] și geniul matematic, colindat de frigul abstracției, fac din Ion Barbu o personalitate barocă, revărsată în spații disjuncte, deocamdată greu de fixat într-o imagine statică."

✓ *Învingând subiectivitatea,* Ion Barbu promovează *o poezie a jocului, semn al realului sublimat, dezvăluind luciditatea și raționamentul matematicianului, aspirația spre universuri inedite, bucuria contemplării lumii, a descoperirii esențelor.*

✓ *Viziunea criptică a liricii* lui Barbu generează o creație a sugerării, a limbajului ermetic, a sentimentului retras în spatele intelectului.

Scanned with OKEN Scanner

✓ *Efortul de obiectivare şi de concizie a ideilor poetice* naşte o lirică a frumosului ce redimensionează realitatea, pe o traiectorie a transcendentului.

✓ *Poezia este o stare intelectuală*, ce trebuie exprimată cu maximă concentrare, dar într-o formă clasică desăvârşită, o încifrare a ideii poetice.

✓ Ion Barbu afirmă că poezia tinde „să corecteze ceea ce viaţa cuprinde diferenţiat şi schematic."

✓ *Întâlnirea dintre poezie şi geometrie* reprezintă o *revelare a esenţei* prin „concidentia oppositorum", prin unitatea elementelor disjuncte: „Suflet mai degrabă religios decât artistic, am vrut în versificările mele să dau echivalentul unor stări absolute ale intelectului şi viziunii; starea de geometrie şi, deasupra ei, extaza.", mărturisea Ion Barbu.

Tudor Vianu, în monografia critică ***Ion Barbu***, stabileşte trei etape lirice în evoluţia liricii barbiene:

a. „etapa parnasiană", structurând creaţii scrise între 1919 şi 1921, multe dintre ele publicate în revista „Sburătorul" a lui E. Lovinescu (***Munţii, Lava*** etc.);

b. „etapa baladic-orientală" concentrează poezii publicate în perioada 1921 – 1925 (***După melci, Riga Crypto şi lapona Enigel, Domnişoara Hus, Isarlâk*** etc.);

c. „etapa ermetică", incluzând textele scrise între anii 1925 – 1926 (***Oul dogmatic, ciclul Uvedenrode, Ritmuri pentru nunţile necesare*** etc.). Poetul însuşi şi-a repudiat scrierile din primele două perioade (*parnasiană* şi *baladic-orientală*), pronunţându-se pe linia deschisă de ultima etapă, consonantă cu propriile principii estetice.

De la vitalismul dionisiac al primei etape a creaţiei se ajunge la cerebralizarea versului, la ermetizarea mesajului, la o substanţă ideatică inedită.

3) Mărci ale modernismului în poezia *Din ceas, dedus...*

Apărută în volumul ***Joc secund*** (1930), poezia ***Din ceas, dedus...*** este o **artă poetică modernă**, ce transfigurează actul poetic al cărui izvor este autenticitatea trăirilor exprimate într-un limbaj ermetic, analog esenţei.

Poezia se structurează în *două secvenţe* lirice:

➢ **Prima structură** *defineşte actul plăsmuirii artistice*:

- *formă de accedere la esenţa lucrurilor*, de fuziune a contingentului cu transcendentul: „adâncul calmei creste";

Scanned with OKEN Scanner

- *sustrasă contingentului*: „Din ceas dedus...";
- *reflectare a realității, ea presupune purificare* artistică („intrată prin oglindă în mântuit azur"), sublimarea realității inspiratoare, *atingerea esențelor și desăvârșire spirituală;*
- modalitate de a depăși banalitatea cotidiană, „cirezile agreste";
- *un spațiu al jocului secund*, produs al minții, proces rațional;
- cunoașterea poetică impune o detașare de spațiul obiectual, inspirator;
- implică liricizarea imaginilor, esențializarea expresiei;

➢ **A doua secvență lirică** *identifică spațiul poeziei:*
- materialitatea devine *imagine spirituală* („mântuit azur");
- adâncime, *„nadir latent"* – simbol al transfigurării lirice, „a observației, a reflexivității și a unei stări afective";
- modalitate de *redimensionare a unității cosmice:* „Poetul ridică însumarea de harpe resfirate";
- posibilitate de conciliere, prin arta logosului, a nadirului cu zenitul;
- formă de evadare din lumea experienței și pătrundere în esența pură, *act în serie, abstract, ermetic.*

Ion Barbu mărturisea: „Versul căruia ne închinăm se dovedește a fi o dificilă libertate: lumea purificată până la a nu mai oglindi decât figura spiritului nostru. Act clar de narcisism. Desigur, ca tot absolutul: o pură direcție, un semn al minții. Dar ceasul adevărat al poeziei trebuie să bată cât mai aproape de acest semn."

✓ „Harfele resfirate", cu trimitere la natura orfică a poeziei, se recompun în muzicalitatea creației – „zbor invers", de fapt o formă de sugerare a „esenței pure".
✓ Efortul creator este exprimat prin verbele „ridică", „istovește".
✓ *Poezia devine un „cântec ascuns"*, prin care eul liric reface ordinea și unitatea cosmică inițială.
✓ Comparația din ultimele versuri valorifică motivul *mării* ca formă a genezei (la Barbu), poezia sustrasă realității într-un univers al esențelor, al increatului. Compararea creației cu „meduzele când plimbă sub clopotele verzi" se bazează pe transparența materială, sugerând *încântarea intelectuală a plăsmuirii artistice.*

Modernitatea textului se manifestă la nivel stilistic prin:
- **motive literare**: „nadir", „zenit", „oglindă", „joc", „azur" ș.a.;
- **limbajul original**, abstract, **intelectualizat**;
- **sobrietatea versului** de factură clasică (două catrene, cu măsura de 13-14 silabe și o rimă încrucișată);
- **asocieri inedite, dislocări poetice**;
- **inversiuni sintactice**;

Scanned with OKEN Scanner

- **elipse verbale;**
- **stil gnomic;**
- **concizia exprimării;**
- figuri de stil inedite: **metafore revelatorii, comparaţii, epitete.**

Al. Rosetti şi Liviu Călin afirmă că textul ***Din ceas dedus...*** „e o artă poetică a cărei origine o întâlnim în filosofia lui Platon. Contemplarea ideilor constituie deziderатul suprem, afirmat aici prin metafore de o izbitoare originalitate. Se ştie că în concepţia platoniciană, simplificând meandrele metafizice, linia reală nu reprezintă altceva decât copia superficială a unor prototipuri desăvârşite, existente în afara lumii sensibile. Arta apare în cazul acesta ca o reflectare a imaginilor în care conturul esenţelor se întrezăreşte palid. Fidel acestei estetici, Ion Barbu consideră poezia «un joc secund», dincolo de ceea ce constituie contingenţa."

Ca formă declarată de pătrundere în „lumină", *poetica lui Ion Barbu este „o antipoetică."* (Nicolae Balotă).

Creatorul este circumspect, chiar sarcastic, faţă de tradiţionalişti şi moderniști, condamnând „dubla trivialitate a unor rurali fără mister şi a unui modernism ce reuşise să-şi asimileze din toată sforţarea occidentală doar formule galante ale traficului viu sau ale cupletului".

Creaţia programtică ***Din ceaş, dedus...*** rămâne *un model de „deviere poetică"*, de fapt, o deviere absolută, *esenţa poeziei*, în concepţia lui Gerard Genette. Nu trebuie ignorată interpretarea clasică a lui G. Călinescu: „Poezia (adâncul acestei calme creste) este o ieşire (dedus) din contingent (din ceas) în pură gratuitate (mântuit azur), joc secund, ca imagine a cirezii în apă. E un nadir latent, o oglindire a zenitului în apă, o sublimare a vieţii prin retorsiune.".

XXII. Ilustrează conceptul operaţional *artă poetică*, prin referire la o creaţie lirică studiată, aparţinând unui autor canonic.

Tudor Arghezi, ***Testament***
[poezie de tip modernist, lirism obiectiv, interbelic]

1) Definiţia conceptului *artă poetică*
2) Profil spiritual – Tudor Arghezi
3) Încadrarea poeziei *Testament* **în universul arghezian**
4) ***Testament*** **–** *artă poetică*
5) Concluzii

Scanned with OKEN Scanner

1) Definiția conceptului *artă poetică*

Termenul provine din fr. „art poétique" (it. „poetico" < lat. „poetica"< gr. „poietikia") și *desemnează un studiu teoretic sau o creație lirică în care autorul își exprimă concepția despre literatură, despre actul plăsmuirii artistice și condiția poetului.*

- ✓ **Arta poetică** „desemnează o lucrare teoretică referitoare la principiile, limitele, legile esențiale ale artei literare, în general, ale poeziei, în special." (***Dicționar de termeni literari***, coordonat de Al. Săndulescu)
- ✓ **Arta poetică** *este un text programatic* ce cuprinde un mesaj adresat receptorului, pentru a înțelege universul literar al creatorului.
- ✓ De-a lungul timpului, *termenul a cumulat semnificații diverse* de la un curent literar la altul, mai ales, începând cu romantismul și culminând cu simbolismul sau cu poetica modernă.
- ✓ **Arte poetice**, recunoscute prin originalitatea lor, au scris:
  - Aristotel, ***Poetica***;
  - Nicolas Boileau-Despreaux, ***Arta poetică***;
  - Mihai Eminescu, ***Epigonii***, ***Numai poetul***, ***Icoană și privaz***;
  - Tudor Arghezi, ***Testament***, ***Flori de mucigai***, ***Prefață*** la ***Țara piticilor***;
  - G. Bacovia, ***Plumb***, ***Lacustră***.

2) Profil spiritual – Tudor Arghezi

a. Tudor Arghezi este un continuu căutător al cuvântului celui mai potrivit pentru exprimarea mesajului liric: „Transpunerea într-un mesaj nou a viziunii adevărului, frumos plămădit și rafinat printr-o neîncetată și minuțioasă distilare, cere o separare strictă a metalului de zgură. Nu e muncă de rând, pentru că în ea nu poate încăpea nici pripeala, nici ușurătatea. Cine, dacă nu scriitorul, e ținut să dea frazei armonie, relief și putere de viață. Prin îndatorirea lui față de cititori, socot că scriitorul are misiunea, aș zice sacră, de a ridica nivelul limbii cât mai sus." (T. Arghezi, ***Despre arta literară***).

Tudor Arghezi este promotorul conceptului de **„estetica urâtului"**, care înseamnă *acordarea „cetățeniei poetice" acelor cuvinte aparținând registrelor marginalizate ale limbii*. Expresia - în sine - a fost definită de Rosenkranz în ***Estetica urâtului*** (1852) și apoi folosită de Charles Baudelaire în volumul ***Les fleurs du Mal***.

b. Încă de la primul volum publicat, ***Cuvinte potrivite***, în 1927, lirica argheziană a generat dispute în critica literară. Timpul a validat însă reforma estetică a operei lui Tudor Arghezi, încât locul lui în ierarhia marilor creatori cu greu poate fi egalat.

Preocupat de statutul poetului și de condiția plăsmuirii artistice, scriitorul semnează numeroase articole și creații literare, precum:

Scanned with OKEN Scanner

Testament, *Flori de mucigai*, *Psalmi*, *Portret*, ***Inscripție***, ***Rugă de seară***, ***Prefață***, *Ex libris*, *Din drum*.

3) Încadrarea poeziei *Testament* **în universul arghezian**

Testament *este o poezie programatică.*

Deschide volumul de debut ***Cuvinte potrivite***, 1927, a cărui apariție este apreciată de I. Negoițescu drept „cel mai mare eveniment pe tărâmul lirismului românesc de la publicarea volumului de ***Poezii***, de Eminescu, în 1883, ***Testamentul*** ce inițiază ***Cuvintele potrivite*** explică lunga gestație a lirismului arghezian, prin faptul că el reprezintă bilanțul sufletesc al veacurilor de civilizație autohtonă, implicând truda creatoare a celor mulți cu care se declară solidar.".

4) ***Testament*** **–** *artă poetică*

Titlul *conține expresia conștiinței creatorului cu privire la moștenirea literară pe care o lasă urmașilor.*

✓ **Octava din debutul** poeziei stilizează ideea că *orice creație reprezintă un cult al strămoșilor, o punte de legătură între generații*:

- operele, exprimate prin sinecdoca inedită **„carte"**, capătă semnificații variate: *un bun de mare preț, o verigă între generații, dovada unui timp al suferinței* („Prin râpi și gropi adânci/Suite de bătrânii mei pe brânci"), *o etapă a progresului* („Cartea mea-i, fiule, o treaptă");
- *poetul s-a inspirat din suferințele și eforturile înaintașilor*;
- **misiunea creatorilor tineri** *este de a continua valorificarea experienței deja acumulate*; Arghezi este conștient că poezie adevărată nu se poate realiza fără asumarea experiențelor spirituale anterioare.

✓ **Catrenul următor** completează *câmpul semantic al operei* cu termenul arhaic „hrisov", în contextualizarea lexemelor: „nume", „carte", „treaptă", „bunuri", „călimară", „slovă" (creației i se conferă o dimensiune sacră).

✓ **Discursul liric** *conotează legătura dintre munca fizică și travaliul spiritual*:

- **verbele** „să schimbăm", „au adunat", „am ivit", „am prefăcut", „făcui" *conotează efortul intelectual*, la fel de dificil ca și truda „bătrânilor" care au adunat „sudoarea muncii sutelor de ani";
- *poezia trebuie să reflecte realitatea socială, durerea înaintașilor*, pe care creatorul are menirea să o transmită urmașilor.

✓ **Lexicul poetic** arghezian *își trage sevele din limbajul popular, simplu, din cuvinte altădată fără statut literar*: „Din graiul lor cu-ndemnuri pentru vite/Eu am ivit cuvinte potrivite/Și leagăne urmașilor stăpâni".

Scanned with OKEN Scanner

- **Verbul „am ivit"** devine expresiv pentru *sugerarea transferului de la realitatea obiectivă la realitatea spirituală.*
- **Metafora „cuvinte potrivite"**, de altfel şi numele volumului din care face parte această *ars poetica*, denumeşte *opera care a necesitat har, dar şi meşteşugul de „a potrivi"* simbolurile, astfel încât să transmită receptorului un anumit mesaj (câmpul semantic al plăsmuirii literare concentrează o serie de verbe: „frământate", „am prefăcut", „am preschimbat", „am luat", „am pus", „am făcut" etc.).

✓ **Cuvântul** *devine instrument în mâna scriitorului;* el va transfigura o realitate apreciată şi una criticată: „Am luat ocara şi torcând uşure/Am pus-o când să-mbie/Când să-njure":
- substantivul **„durerea"** *surprinde o istorie dramatică, devenită obiect poetic, sugerat de* **metafora „vioară"**;
- există două **câmpuri semantice:**
  - **unul al materialului**: „durerea", „biciul", „ocara", „cenuşa morţilor", „cleşte";
  - **altul al spiritualului**, rod al imaginaţiei poetice: „versuri", „icoane", „muguri", „coroane", „miere", „hotar înalt", „frumuseţi", „preţuri noi", „carte".

✓ Arsitotel este primul care defineşte **funcţia purificatoare a artei** (katharsis), declarată de Arghezi în versurile: „Şi izbăveşte-ncet pedepsitor/Odrasla vie a crimei tuturor". *Pentru poet, arta are o reprezentare socială şi etică.*

✓ **Discursul poetic** structurează mai multe probleme teoretice:
- *raportul eu liric-înaintaşi;*
- *conştiinţa actului scrierii ;*
- *relaţia creator-receptor-posteritate.*

✓ **Originalitatea poeziei programatice** *transpare nu doar din varietatea ideilor, subsumate responsabilităţii faţă de actul artistic, ci şi din modul unic în care scriitorul defineşte poezia drept îngemănare:*
- a tradiţiei şi inovaţiei, a **inspiraţiei de sorginte divină** („slova de foc") cu **meşteşugul**, cu activitatea de artizan, bijutier („slova făurită");
- **comparaţia** „Împărecheate-n carte se mărită/Ca fierul cald îmbrăţişat în cleşte" *vizează metamorfozele succesive ale cuvântului, de la starea lui obişnuită la expresia poetică;*
- în versul „Robul a scris-o, Domnul o citeşte" se regăseşte **metafora** *unui raport inedit scriitor* („Robul") – *receptor* („Domnul").

✓ Arghezi creează o **varietate de figuri stilistice**:
- *metafore* („slova de foc", „slova făurită");
- *metonimii* („nume", „carte", „Robul");
- *enumeraţii* („din bube, mucegaiuri şi noroi");
- *epitete* („torcând uşure", „durerea noastră surdă şi amară");
- *comparaţii* („ca fierul cald îmbrăţişat în cleşte") etc.

Scanned with OKEN Scanner

5) Concluzii

Scrisul remodelează realitatea, restabilind legi universale din perspectiva unui sine ce dobândeşte variate ipostaze:

- *martor al istoriei zbuciumate;*
- *„cronicar" al destinului dramatic al neamului;*
- *ales divin prin harul poetic, artizan;*
- *conştiinţă care intuieşte funcţia complexă (în timp) a operei literare.*

Luciditatea eului liric arghezian naşte o poezie a autodefinirii, despre care scrie că reprezintă „o tortură frumoasă dar dureroasă, portret personal al cuvântului în perspectivă." (***Cuvântul şi vorba***, „Argeş", 1966).

XXIII. **Prezintă** *particularităţi moderniste* **într-o poezie studiată, aparţinând lui Tudor Arghezi.**

Tudor Arghezi, ***Flori de mucigai***

[poezie de tip modernist, lirism subiectiv, interbelic]

1) Preliminarii. Definirea conceptului modernism (*trăsături, reprezentanţi*)
2) Încadrarea poeziei argheziene în lirica română
3) Argumente ale apartenenţei poeziei *Flori de mucigai* **la direcţia modernistă** *(artă poetică – tradiţie şi inovaţie, titlul, structura asimetrică, motive – simboluri – semnificaţii, revoluţionarea lexicului poetic, mesajul poetic)*

1) Preliminarii. Definirea conceptului modernism (*trăsături, reprezentanţi*)

a. Modernismul *reprezintă totalitatea mişcărilor artistice care neagă tradiţia, convenţiile, şabloanele. Modernitatea se defineşte ca o atitudine progresistă, caracteristică fiecărei epoci culturale, o înaintare organică, asigurând vitalitatea spiritului creator uman, în consens cu socialul şi ideologicul.*

„În sfera conceptului se însumează toate curentele postromantice de avangardă literară: simbolismul, futurismul, expresionismul, imagismul, dadaismul, suprarealismul s.a.m.d." (***Dicţionar de termeni literari***, coordonator Al. Săndulescu)

În teoria literaturii, la noi, termenul este folosit la începutul secolului al XX-lea, în ***Istoria literaturii române contemporane*** de către E. Lovinescu. Acesta distinge „modernismul teoretic" de „modernismul de

Scanned with OKEN Scanner

avangardă şi experimental" al unor reviste precum „Integral", „Contimporanul", „Punct".

Matei Călinescu face deosebire (în ***Cinci feţe ale modernităţii***) între modernitatea din sfera vieţii sociale şi modernitatea estetică, „polemică în esenţă".

b. Trăsăturile poeziei moderniste au fost evidenţiate de Hugo Friedrich, în lucrarea ***Structura liricii moderne***: *„Substanţa lirismului modernist diminuează sentimentalitatea în favoarea unei tăioase intelectualităţi. Locul sentimentului individual este luat de o interioritate neutră, realităţii i se substituie fantezia «dictatorială», iar imaginii unitare a lumii – «fragmente de lume».*"

- *Realul se opacizează*, comunicarea ambiguizându-se, ermetizându-se.
- Mircea Cărtărescu observă că „în miezul poeziei moderniste" stă intelectul, *poezia fiind una a „spiritului pur, a căutării metafizice, o încifrare ermetică"* (***Posmodernismul românesc***).
- Din punct de vedere filosofic, *modernismul este influenţat de gândirea lui Fr. Nietzsche, de intuiţionismul lui H. Bergson, de fenomenologia lui E. Husserl, de teoria relativităţii lui A. Einstein şi psihanaliza lui S. Freud.*
- O manifestare extremă a modernismului o reprezintă *avangarda culturală.*

Teoreticianul modernismului românesc este E. Lovinescu, impunând o direcţie originală în literatura naţională prin concentrarea tinerilor scriitori valoroşi în jurul revistei şi a cenaclului omonim „Sburătorul".

2) Încadrarea poeziei argheziene în lirica română

I. Tudor Arghezi este creatorul care dă liricii interbelice şi contemporane o valoare supremă, situând poezia română între vârfurile liricii universale. *Confrate spiritual cu Lucian Blaga, Ion Barbu, Ion Vinea, Ion Pillat, Vasile Voiculescu, Tudor Arghezi se impune prin complexitatea registrelor estetice, prin revoluţionarea lexicului poetic, prin varietatea tematică şi imaginarul artistic, expresiv.*

II. Modern sau tradiţional, clasic sau romantic, meditativ sau răzvrătit, împăcat cu destinul său veşnic însetat de răspunsuri, Tudor Arghezi este poetul preocupat să explice esenţa şi ipostazele creaţiei. Într-o asemenea mărturisire, scriitorul afirmă: „Poezia e însăşi viaţa; e umbra şi lumina care catifelează natura şi dă omului senzaţia că trăieşte cu planeta lui în cer. Pretutindeni şi în toate este poezie, ca şi cum omul şi-ar purta capul cuprins într-o aureolă de lumină.".

III. *Înnoitorul limbajului poetic*, influenţat de volumul lui Ch. Baudelaire, ***Florile răului***, Tudor Arghezi *pune în circulaţie conceptul „estetica urâtului"*, oximoron ce sugerează ideea că frumosul poate fi descoperit în spaţii insolite, *urâtul, grotescul fuzionează cu diafanul, cu sublimul.*

Scanned with OKEN Scanner

IV. Opera literară cuprinde versuri: ***Cuvinte potrivite***, ***Flori de mucigai***, ***Inscripție***, ***Cărticica de seară***, ***Cântare omului***, ***1907.Peizaje***, ***Ritmuri***; proză – ***Cimitirul Buna-Vestire***, ***Lina***, ***Ochii Maicii Domnului***; dramaturgie – ***Seringa*** (piesa este scrisă în timpul detenției politice, la Târgu-Jiu); publicistică – ***Pagini din trecut; Lume veche, lume nouă; Tablete de cronicar; Cu bastonul prin București.***

V. Scoate reviste și ziare: „Cronica", „Națiunea", „Bilete de papagal".

3) Argumente ale apartenenței poeziei *Flori de mucigai* **la mișcarea modernistă**

- Poezie programatică, ***Flori de mucigai*** deschide volumul omonim, publicat în anul 1931.
- Noutatea lexicului transpare încă din **titlul** ***Flori de mucigai***, un **oximoron** care *metaforizează ideea percepерii esteticului în structurile realului nepoetic*:
  - lexemul „flori" semnifică: *frumusețe, candoare,* prospețime, expresie a vizualizării unei exteriorități acceptate;
  - „mucigai" desemnează eflorescența cenușie, *simbol al mediilor sordide*; fonetismul popular „i" în loc de „e" accentuează imaginea „urâtului", sugerând o lume viciată;
  - expresivitatea poetică rezultă din această alăturare neașteptată a doi termeni antitetici, particularizând „estetica urâtului" prefigurată în poezia ***Testament***: „Din bube, mucegaiuri și noroi/Iscat-am frumusețI și prețuri noi.";
  - G. Călinescu apreciază că ***„Florile de mucigai*** sînt operă de rafinament, de subtilitate artistică, ele presupun un cer al gurii dedat cu mirodeniile [...] Cititorul necultivat artistic se sperie de ele și le crede vulgare, deși raritatea și savoarea sînt însușirile lor ca și ale operei lui Rabelais.".

- **Universul inspirației** artistice îl constituie *spațiul închisorilor, periferia orașului, lumea hoților, a delincvenților, al unei bolgii umane.*

- **Structura asimetrică** se dezvoltă pe *două strofe*.
  a. Prima secvență *este o strofă polimorfă*, accentuând ideea că harul creației se concretizează și în condiții improprii:
  ✓ „Le-am scris cu unghia pe tencuială/Pe un părete de firidă goală."
  - Captivitatea ostilă („întuneric", „singurătate", „pe tencuială", „pe perete") nu osifică spiritul, ci îl provoacă.
  - Folosirea unghiei ca instrument al scrierii, în locul tocului, exprimă o acțiune conștientă de negare a

Scanned with OKEN Scanner

tiparelor tradiționale, efortul plăsmuirii artistice moderne.

- ✓ *Poetul simte limita absolută*: „Cu puterile neajutate/Nici de taurul, nici de leul, nici de vulturul/Care au lucrat împrejurul/Lui Luca, lui Marcu și lui Ioan."
- ✓ Abandonat de forța supremă, *eul creator nu poate accede la universul artistic decât prin propriile puteri*: „Când mi s-a tocit unghia îngerească/Am lăsat-o să crească" (harul divin este conotat de sintagma „unghia îngerească").
- ✓ *Poezia este rodul unei suferințe transfigurate artistic.* Simbolurile „groapă", „sete de apă", „foame de scrum" stilizează primordialitatea asumată (*apa, focul*). *Ele purifică spiritul, metamorfozându-l.*
- ✓ *Ființa modernă nu mai invocă trancendentul*, pentru că *divinitatea nu mai comunică, nu se mai revelează nici chiar inițiaților* și atunci gestul plăsmuitorului este unul de *coborâre în sine*, echivalentă recuperării valorilor primordiale: „Când mi s-a tocit unghia îngerească/Am lăsat-o să crească/Și nu a mai crescut - /Sau nu o mai am cunoscut.".

b. A doua secvență *este o declarație de principiu*, vizând atât schimbarea obiectelor scrisului, cât și statutul eului creator.

- ✓ *Metamorfozarea eului presupune o purificare*, o înnoire a formei (a expresiei) și a fondului.
- ✓ *Imaginea „mâinii" conotează acceptarea actului spiritual efectiv prin efort, muncă*, trudă (ideea apare formulată, de asemenea, în poezia ***Testament***: „Și, frământate mii de săptămâni [...]").
- ✓ *Creația se sustrage supremației canoanelor artistice*, este o ruptură de tradiție, manifestată vehement și virulent: „Și m-am silit să scriu cu unghiile de la mâna stângă".
- ✓ *Sincopa între eul liric și socialitate nu anulează puterea creatoare.* Pendularea între credință și tăgadă constituie dimensiunea specifică poetului modern.

Bogăția stilistică, lexicul inedit fac din poezia ***Flori de mucigai*** un text programatic, original, căruia critica literară i-a recunoscut unanim valoarea: „Poezia ***Florilor de mucigai*** se naște dintr-un aliaj surprinzător al sumbrului, terifiantului cu grotescul. Și în această direcție, apropierea de Goya nu e fără temei. Realismul crud al amănuntului trece prin delectare vizionară în fantastic." (Ovid Crohmălniceanu, ***Literatura română între cele două războaie mondiale***).

Scanned with OKEN Scanner

XXIV. Ilustrează conceptul operaţional *tradiţionalism*, prin referire la un text liric studiat.

Vasile Voiculescu, ***În grădina Ghetsemani***
[poezie de tip tradiţionalist, lirism obiectiv, interbelic]

1) Definiţia conceptului *tradiţionalism*
2) Idei, principii, reviste, reprezentanţi
3) Vasile Voiculescu – profil spiritual
4) Vasile Voiculescu, *În grădina Ghetsemani* – **argumente ale apartenenţei la estetica tradiţionalistă**
5) Concluzii

1) Definiţia conceptului *tradiţionalism*

Termenul provine din *fr. «traditionalisme»* şi marchează „un ataşament, de regulă, necritic, excesiv, faţă de valorile trecutului, văzute global şi în opoziţie cu cele noi." (***Dicţionar de termeni literari***, coordonator Al. Săndulescu).

Tradiţia denumeşte un grupaj de valori, principii, obiceiuri, credinţe, specifice unui grup social şi care se transmit de-a lungul timpului.

Tradiţionalismul *s-a manifestat ca o suită de tendinţe culturale de la începutul secolului al XX-lea, prin estetica* **sămănătoristă**, **poporanistă** *şi* **gândiristă**, *pe trei direcţii esenţiale: spiritualism, iraţionalism (primitivism, elementaritate), eticism.*

2) Idei, principii, reviste, reprezentanţi

I. a. Sămănătorismul (numele este impus de revista „Sămănătorul", 2 decembrie 1901) defineşte atitudinea tradiţionalistă adoptată de Alexandru Vlahuţă şi de George Coşbuc în creaţiile lor artistice, explicată apoi în paginile celui de al doilea număr al revistei. Ideologul sămănătorismului rămâne însă Nicolae Iorga, pentru care:

- **paseismul,**
- **spiritul rural,**
- **literatura „eroică",**
- **caracterul „patriarhal" al poeziei,**
- **idealizarea ţăranului şi a boierului pământean,**
- **o galerie de portrete revolute, voievozi, pârcălabi,**
- **fiinţa dezrădăcinată**

reprezintă repere artistice şi estetice ale noului curent literar.

b. Tradiţionalismul promovat de revista „Viaţa românească" (apărută la 1 martie 1906, în Iaşi, sub direcţia lui C. Stere şi P. Bujor) a însemnat *„un sentiment de simpatie şi solidaritate cu poporul"*, de aici şi denumirea

Scanned with OKEN Scanner

orientării literare, **poporanism**, care va pune *accent pe specificul național, pe autenticitate*, criticând „copierea" unor modele străine.

G. Ibrăileanu, ideologul mișcării culturale din jurul revistei, aprecia că, spre deosebire de „Sămănătorul", „Viața românească" își propune **să cultive:**

- **valorile artistice autentice,**
- **observarea obiectivă a vieții,**
- **specificul național al unui popor eminamente rural,**
- **misiunea intelectualului fiind să culturalizeze lumea satului românesc.**

c. Revista „Gândirea", publicată la Cluj, în anul 1921, se pronunță pentru **reiterarea tradiției**, înțeleasă **ca un depozitar al valorilor etice și estetice** ale poporului (filosofie, obiceiuri, credințe, creații artistice), vizând **specificul național.**

Sunt reluate teme precum: *satul, revolta socială, universul biblic, dezrădăcinarea, chipuri de intelectuali (preotul, învățătorul)*. Tradiționaliștii valorifică miturile autohtone și stilizează motive literare diversificate (*orizontul natal, pământul, astrele, revelația naturii, sacralitatea, „lungul șirag al strămoșior"*). Idealul mărturisit de Cezar Petrescu era *apărarea românismului de tentațiile înnoitoare ale vremii.*

Nichifor Crainic conferă curentului tradiționalist orientarea ortodoxistă, de aceea **gândirismul va fi numit și ortodoxism**. Tradiționalismul susține că o cultură proprie nu se poate dezvolta decât în condițiile specificului național. *Eticismului inițial sămănătorist i se conferă a dimensiune spiritualistă*, operelor literare li se impune o coordonată metafizică.

„Gândirea" își aclamă descendența programului estetic din convingerile artistice ale lui Dimitrie Cantemir, Mihail Kogălniceanu, Bogdan Petriceicu-Hasdeu, alături de care sunt apreciați Mihai Eminescu, George Coșbuc, Octavian Goga, Nicolae Iorga.

II. Literatura tradiționalistă gândiristă se afirmă pe două direcții:

- ✓ ***lirica religioasă***, a fiorului metafizic, în care eul creator accede la Absolut, poeziile au un *caracter reflexiv*, exprimând raportul eu-Dumnezeu care transfigurează neliniștea ființei în fața misterelor, fiorul transcendenței (Lucian Blaga, Ion Pillat, Vasile Voiculescu, Nichifor Crainic);
- ✓ ***lirica teluricului***, a elementarului, o trăire profundă a legăturii eului liric cu mitul, cu primordialitatea, cu ancestralul, definind „poezia chtonică" (E. Lovinescu) a lui Radu Gyr, Aron Cotruș, D. Ciurezu.

După anul 1922, când revista se tipărește la București, programul estetic este reformulat de Nichifor Crainic (Ion Dobre) care își declară descendența sămănătoristă și poporanistă (mai ales prin orientarea **spre folclor și natura patriei**), *dar se pronunță împotriva idilismului, a festivismului, a schematizării existenței țăranului, a cantonării scriitorilor într-o tematică rurală*. Soluția propusă de Nichifor Crainic este **revelarea**

Scanned with OKEN Scanner

sufletului poporului român, „simțire fragedă, aproape copilărească", „tinerețe primitivă", concretizat în:

- **spiritualizarea existenței prin religiozitate;**
- **valorificarea trecutului istoric;**
- **cultivarea liricii teluricului (elogiul elementarului htonian, energetismul stihial, o comuniune tainică organic/anorganic);**
- **reîntoarcerea la mentalitatea patriarhală.**

„Așadar, valoarea estetică a unei opere literare e strâns legată de originalitatea ei specifică, de fond și formă. Se poate spune că dintre doi scriitori cu egal talent nativ, acela va fi mai mare, în opera căruia se va simți mai puternic sufletul poporului și se vor oglindi mai bogat și mai bine realitățile vieții naționale." (G. Ibrăileanu, *Caracterul specific național în literatura română*, în ***Studii literare***, vol. II)

3) Vasile Voiculescu – profil spiritual

Poet, prozator și dramaturg de valoare, aparținând perioadei interbelice, *Vasile Voiculescu se înscrie în literatura română ca reprezentant al tradiționalismului, mai ales prin dimensiunea religioasă, dar și creator modern în lirica erotică ori filosofică, romantic și realist în proză sau dramaturgie.* Volumele de versuri (***Poezii*** – 1916, ***Din Țara Zimbrului*** – 1918, ***Pârgă*** – 1921, ***Destin*** – 1933, ***Urcuș*** – 1937, ***Întrezăriri*** – 1939, ***Ultimele sonete închipuite ale lui Shakespeare în traducere imaginară de V. Voiculescu*** – 1964) evidențiază un potențial liric impresionant, temele preferate fiind:

- *satul,*
- *războiul,*
- *credința,*
- *dragostea,*
- *timpul,*
- *cunoașterea,*

corelate cu motive originale: *paradisul pierdut, Iisus, crucea, suferința, ruga, heruvimul* etc.

4) Vasile Voiculescu, *În grădina Ghetsemani* – argumente ale aparteneței la estetica tradiționalistă

a. Încadrarea poeziei *În grădina Ghetsemani* într-un curent literar

- Textul este publicat în volumul ***Pârgă*** (1921).
- Prin *simbolurile religioase, poezia se încadrează liricii gândiriste.* Dramatismul jertfei lui Iisus stilizează tristețea metafizică, *drama existențialistă a eului poetic,* generată de *condiția dual*ă *a ființei: credință/tăgadă; acceptarea jertfei/teama de moarte; puritatea absolută/păcatul.*
- Poezia este inspirată de ***Sfânta Evanghelie după Luca*** (*motivul biblic transfigurează drama omului care aspiră spre Absolut*).

Scanned with OKEN Scanner

În grădina de la poalele Muntelui Măslinilor, Iisus se roagă lui Dumnezeu, pentru a fi izbăvit: „40. Şi când a sosit în acest loc, le-a zis: Rugaţi-vă, ca să nu intraţi în ispită./41. Şi El S-a depărtat de ei ca la o aruncătură de piatră, şi îngenunchind, Se ruga,/42. Zicând: Părinte, de voieşti, treacă de la Mine acest pahar. Dar nu voia Mea, ci voia Ta să se facă./43. Iar un înger din cer s-a arătat Lui şi-L întărea./44. Iar El, fiind din chin de moarte, mai stăruitor Se ruga. Şi din sudoarea Lui s-a făcut ca picături de sânge care picurau pe pământ."

b. Tema *confruntării fiinţei cu propriul destin* (revolta titaniană înaintea asumării libertăţii absolute) este metaforizată de natura dublă a lui Iisus (fiu al omului şi fiu al Domnului).

Discursul liric se structurează pe **trei trepte ale purificării absolute** a personajului biblic.

➢ **Prima secvenţă lirică** *vizează structura umană, marcată de spaima în faţa morţii*:

- **verbele** „lupta", „nu primea", „se-mpotrivea" *conturează revolta împotriva condiţiei de* Mântuitor;
- **metafora-simbol** *„paharul" conotează destinul refuzat, păcatele şi iertarea*; câmpul semantic al lexemului *pahar* este completat de „cupă"-„sete", „băutură"-„apă";
- sintagma **„chipu-i alb"** *evidenţiază sorgintea divină a personajului liric*;
- **epitetul metaforic** *„sudori de sânge" sugerează sfâşierea lăuntrică*, spaima, tragismul ontologic;
- **„strigătul"** *este o formă de răzvrătire a „omului" Iisus*, capabil să disloce stihiile: „Ş-amarnica-i strigare stârnea în slăvi furtuna";
- **dativele posesive**, prin repetare, *semnifică intensitatea dramei*, amânarea destinului pentru fiinţa care se zbate între condiţia umană şi cea divină.

➢ **A doua secvenţă** *stilizează dimensiunea lui Iisus ca ales al lui Dumnezeu*, care nu renunţă la posibilitatea mântuirii omenirii: „Se cobora-mbiindu-l şi i-o ducea la gură...":

- **metonimia** *„mână neîndurată" conotează necesitatea sacrificiului*, potenţând tragismul gestului suprem;
- ca Fiu al Cerului, *Iisus este predestinat absolutului* („Şi-o sete uriaşă sta sufletul să-i rupă.");
- substantivul **„viaţă"** *semnifică veşnicia* la care are acces personajul liric numai prin asumarea „paharului" cu „venin", a „grozavei cupe";
- **sinecdoca** *„sterlici de miere"*, din strofa a treia, *exprimă răsplata finală*.

➢ **Ultimul tablou** îngemănează expresiv viaţa cu moartea. Durerea umană se transferă cosmicului, *natura preia*

Scanned with OKEN Scanner

metafizica tristeții eului liric („se frământau măslinii,/Păreau că vor să fugă ..."):

- **verbele la imperfect** *dramatizează starea interioară a Omului;*
- **metafora „bătăi de aripi"** *simbolizează mișcarea, viața;*
- „Și ulii de seară dau roate după pradă" sugerează ciclicitatea existenței.

c. Structura duală – esența materială supusă destinului implacabil și esența spirituală, divină – *generează o zbatere continuă între certitudine și incertitudine.*

- *Setea de absolut nu poate fi împlinită fără jertfă.*
- *Sublimarea ființei* prin acceptarea morții și asumarea iertării păcatelor omenirii *se realizează sinuos.*
- *Păcatul și puritatea, demonicul și angelicul se armonizează în structura umană.*
- *Capacitatea de autodepășire, de permanentă aspirație cosmică determină iluminarea, desprinderea de lut,* de concretizarea celei mai înalte trepte a spiritualizării.
- *Structura poeziei este clasică,* prin concentrarea mesajului artistic în patru catrene, rimă încrucișată și ritm polimorf.

5) Concluzii

Aparținând **tradiționalismului** *prin valorificarea motivului biblic, prin clasicismul structural, textul conține și* **elemente expresioniste**: *sfâșierea lăuntrică, accederea la Absolut prin jertfă, relația de intropatie om-natură-divinitate.*

Ovid Crohmălniceanu afirma: „Abia cu volumul ***Pârgă*** iese la iveală adevărata alcătuire internă a poetului, natura telurică înfiorată de puternice aspirații spirituale [...]. Sentimentul religios se interiorizează și începe să nu mai fie exprimat discursiv, ci sub forme alegorice sau simbolice. Adâncirea și amploarea câștigate de el treptat în sufletul frust al scriitorului creează o tensiune lirică autentică și fac din V. Voiculescu un poet original." (***Literatura română între cele două războaie mondiale***)

Vasile Voiculescu, ***CLXXXIII***

[poezie de tip tradiționalist, lirism subiectiv, postbelic]

1) Câteva considerații critice asupra operei voiculesciene
2) Încadrarea sonetului *CLXXXIII* **în universul liric al lui Vasile Voiculescu**
3) Structură și compoziție în sonetul *CLXXXIII*
4) Originalitatea stilului

Scanned with OKEN Scanner

1) Câteva considerații critice asupra operei voiculesciene

✓ Sintetizând concepția critică a vremii despre valoarea creației lui Voiculescu, Vladimir Streinu scria: „Izvoarele tulburi ale sufletului, pornirile lui obscure din subconștient, în stare de veghe, ca și opțiunea deseori exprimată pentru starea de somn, în care adâncurile ființei umane se declară mai slobode, mai autentice, în vise, dacă acestea sunt bine citite, iată materia lirismului nou al lui V. Voiculescu." (*Prefață* la volumul ***Capul de zimbru***, 1966).

✓ G. Călinescu, la apariția volumului ***Destin***, preciza: „Poetul stă de vorbă cu vorbele, pe care le mângâie și le cântă." („Adevărul literar și artistic", 7 dec.,1933).

✓ Eugen Simion definea spiritul liric al lui V. Voiculescu ca pe o orchestrare la sonurile liricii europene. Iubirea este un „concept deschis spre semnificațiile universului. Modul acesta de a trata un sentiment e vechi; de la Dante încoace literatura ne-a obișnuit cu ideea că prin dragoste se deschide o poartă spre cosmos și divinitate. Voiculescu reia această retorică strecurând în versuri solemne și reci neliniștea modernă provenită din conștiința blestemului și a izbăvirii prin artă." (***Scriitori români de azi***, vol. II).

2) Încadrarea sonetului *CLXXXIII* în universul liric al lui Vasile Voiculescu

- Cu poeziile ***Strofe pentru o fată*** și ***Întâia dragoste*** începe a treia etapă a liricii voiculesciene, dominată de concepția erotică a scriitorului, dezvoltată în trei ipostaze: **iubirea-cunoaștere, iubirea-asceză** și **iubirea-spirit**.
- Despre volumul ***Ultimele sonete închipuite ale lui Shakespeare în traducere imaginară de V. Voiculescu*** Ion Apetroaie afirma că reprezintă „cântecul de lebădă al poetului".
- **Iubirea este percepută ca un impuls demiurgic ce presupune perfecțiune, spiritualitate și senzualitate**. Puritatea erosului se proiectează într-un ritual mitic al sentimentelor: „Mă-mbii doar cu o cupă de dragoste? Eu cer/ Să urc iubirea toată cum urci o înălțime,/Sub orice pas să-i crească o nouă adâncime/Și-ntinderea-i cât lumea s-o-ncercuim cu cerc./Îți dau împărația cea fără-de vătămare/Când aur, slavă, rugă cad, nu mai au folos,/Eu te răscumpăr morții cu cântec și visare."(***CCX***).
- Energia iubirii stă în „dorul unirii esențelor primare" (***CXCVII***). **Cosmosul erotic presupune existența unei triade: Iubire – Artă – Eternitate**. Din această perspectivă, întemeierea cuplului este o nuntire cosmică: „Perechea este țelul, porunca sacră-a firii./Stârniți de ea vulturii se caută prin spații,/Delfinele iau marea în piept să-și afle mirii,/Chiar astrele în ceruri se-njugă-n constelații./Ca vița către mândrul stejar spre tine-ntind/Chiorchinii plini de patimi cu seva-

Scanned with OKEN Scanner

mbătătoare."(***CLXIV***) Erosul este de esență paradiziacă, grefată pe vina creştină şi păcat (***CLXXXIII***).

- Sintetizând caracteristicile sonetului voiculescian, Al. Piru scria: „La Voiculescu poezia e esență a minunii şi mai ales un vehicul spre veşnicie, o ființă cu ochii de oțel, pe care o hrăneşti cu sânge, dar şi un potir din care bei viață. Privighetoarea cântă mai bine când i s-au îndepărtat vederile, poetul dobândeşte glas atunci când splendoarea poeziei l-a orbit." (***Istoria literaturii române***).

3) Structură şi compoziție în sonetul *CLXXXIII*

a) Textul este publicat în volumul ***Ultimele sonete închipuite ale lui Shakespeare în traducere imaginară de V. Voiculescu*** (1964), poezii numerotate în continuarea celor 154 de sonete ale „marelui Will". Creațiile lui V. Voiculescu se conturează **ca o fişă psiho-spirituală a iubirii**, de la idealul purității, al sacralizării, al forței creatoare a erosului, până la păcatul originar ce implică pasiuni devoratoare, fără a dezumaniza însă. Astfel, iubirea se află în imediata apropiere a divinității, iar ipostaza păcatului stă mai puțin sub semnul demonicului, şi mai mult este o formă **a manifestărilor dionisiace.**

b) Sonetul ***CLXXXIII*** (183) poate fi încadrat dimensiunii paradiziace, prin **tema iubirii percepută ca o forță creatoare, ce poate disloca legile universale**, în funcție de timpul asumat individual de ființa umană şi afectivitatea hiperbolizată a cuplului erotic.

Poezia se structurează **în două planuri,** determinate conceptual pe axele **Timpului şi ale Dragostei.**

➢ ***Prima parte*** dezvoltă condiția umană, aflată sub tirania clipei, metaforizată de sintagma „putreziciunea noastră", conotând trecerea devastatoare a timpului, cu stigmate ale pasiunilor, relevate simbolic de expresiile „altoiul şubred", „se veştejeşte Timpul", „răsădim în cremeni". Fiecare imagine poetică reprezintă câte o treaptă a cunoaşterii ce exclude iubirea ca mijloc de refacere a legăturii cu divinitatea. Poetic, predomină elemente ale vegetalului, simboluri ale efemerității sugerate de versul „Mereu cerşim vieții ani mulți...". Verbul „a cerşi" semnifică limitarea ontologică (opusă Infinitului sacralizat de iubire), umilirea ființei, determinată temporal de clipă. Predicatele „ne răzvrătim" şi „ne plângem" devin ipostaze existențiale, dominate de suferință.

- ***Timpul***, cu majusculă, semnifică dimensiunea eternității ce intră în antiteză cu „floarea" (semn al gingăşiei, al purității, dar şi al perisabilității, al fragilității ființei umane, pentru că substantivul primeşte determinarea „în glastră", simbol al limitării, al predestinării). **Personaj mitic**, Timpul este frântură de energie primordială, menită să conştientizeze apartenența omului la universalitate. Refuzat însă de „altoiul

Scanned with OKEN Scanner

şubred", el încearcă să reconstituie un alt spaţiu uman, sugerat de metafora „seva nouă". Analogiile mineralogice sunt de natură să accentueze lipsa afectivităţii, ca măsură a neîmplinirii erotice şi, prin acesta, imposibilitatea refacerii acelei unităţi primordiale, când natură-om-divinitate reprezenta eternitatea însăşi.

- ***Dragostea*** conotează un proces de sacralizare a pasiunilor lumeşti, ce vor deveni ***iubire absolută***, investită cu puteri plăsmuitoare.

➢ Dacă ***în partea întâi*** a textului, poetul încerca să definească **relaţiile om-timp, fiinţă-eternitate, iubire-cosmicitate**, ***în partea a doua***, concretizarea iubirii în imaginea biblică a mitului reînvierii lui Lazăr dimensionează erosul sub forma unor metafore ce dezvoltă un câmp semantic al cuplului: „minunile iubirii", „duioasele porunci", „m-aş scula din moarte", „mă vei striga pe nume".

- **Natura sacră a dragostei este percepută de eul liric ca o minune înscrisă în misterele universale blagiene.** „Duioasele porunci", metaforă a forţei creatoare, ipostaziază sentimentul, sugerând o predestinare a experienţei erotice prin care trece orice fiinţă. Doar numele este cel care individualizează, condiţia în baza căreia iubirea atinge Absolutul. Circumstanţialele „oricând" şi „ori de unde", prin lipsa determinării spaţiale şi temporale, asigură metaforic idealul mitic al iubirii ca energie regeneratoare, care depăşeşte viaţa şi moartea de dincolo de spaţiile gândirii abstracte, într-un eden biblic al fiinţei veşnice, cu mult înaintea păcatului originar.
- Transcenderea morţii este sugerată de forma concesivă a raportului sintactic „Chiar de-aş zăcea în groapă, tot m-aş scula...". Substantivele „groapa" şi „moartea" denumesc extremele condiţionării existenţei biologice a omului, în timp ce „numele" salvează spiritul şi sufletul, constituindu-se ca ax al iubirii absolute. „Strigarea" devine simbolul „cuvântului celui dintâi", când lumina s-a despărţit de întuneric şi universul a prins consistenţă; tot astfel, prin „nume", omul se identifică fărâmei de cosmicitate primordială.

4) Originalitatea stilului

„Tot ce a fost efemer, accidental a dispărut şi poetul reţine doar esenţele, propria sa trăire, propria sa definiţie a iubirii. Aceasta dă poeziei sale o deosebită densitate. Simţi că parcurgi etapele unei experienţe definitorii, că V. Voiculescu contemplă iubirea nu numai cu fervoare, dar şi cu solemnitatea unor convingeri ultime, la care nu mai este de schimbat şi de adăugat nimic." (Adrian Marino, ***Opera postumă a lui V. Voiculescu:***

Scanned with OKEN Scanner

Ultimele sonete închipuite ale lui Shakespeare, în revista „Contemporanul", nr. 6, 1965)

XXV. Ilustrează conceptul operaţional *neomodernism*, prin referire la un text liric studiat.

Nichita Stănescu, ***În dulcele stil clasic***
[poezie de tip neomodernist, lirism obiectiv, postbelic]

1) Definirea conceptului operaţional *neomodernism*
2) Profil spiritual – universul liric al lui Nichita Stănescu
3) Argumente ale apartenenţei poeziei *În dulcele stil clasic* **la** *neomodernism*
4) Concluzii

1) Definirea conceptului operaţional neomodernism

Neomodernismul *este orientarea literară a generaţiei de la 1960, ce redescoperă esenţa poeziei,* după o perioadă proletcultistă (angajată să „fotografieze" noua ideologie aservită unor scopuri politice).

Fenomenul literar se prelungeşte către anul 1980, ce marchează mişcarea culturală şi artistică numită **postmodernism.**

- ✓ **Neomodernismul** *se înscrie în continuitatea modernismului impus de E. Lovinescu.*
- ✓ **Generaţia 1960**, reprezentată de Nicolae Labiş, Nichita Stănescu, Marin Sorescu, Adrian Păunescu, Constanţa Buzea, Leonid Dimov, Cezar Baltag ş.a., *contribuie la resurecţia poeziei ca esenţă lirică, în tradiţia marilor creatori din perioada interbelică, Tudor Arghezi, Lucian Blaga, Ion Barbu.*
- ✓ **Lirica** este *o stare de profundă interioritate a* eului în raport cu existenţa imediată.
- ✓ **Poeţii** *meditează grav asupra Absolutului, asupra timpului, a tainelor şi a misterelor universale, asupra condiţiei artistului, asupra vieţii şi morţii.*
- ✓ **Poezia** *se intelectualizează.*
- ✓ **Limbajul poetic** *se diversifică, se înnoieşte,* supunându-se mesajului artistic, *cuvintele devin subiect liric.*
- ✓ Eugen Simion identifică **trei grupări neomoderniste**: **1)** scriitorii (Ion Caraion, Dimitrie Chelaru, Constantin Tonegaru) care publică în ***revista „Albatros"*** (1941), condusă de Geo Dumitrescu, se orientează **spre poezia socială**, angajantă, ce fixează omul la cumpăna timpului istoric, fiind „o artă fără

Scanned with OKEN Scanner

artă, o poezie a poeticului, o trăire intensă, pe întreaga claviatură a umanului". Temele grave ale existenței sunt metaforizate **în forme parodice**, **ale umorului negru** sau **ale reconstrucției ludice**. 2) ***Cercul Literar de la Sibiu*** (Victor Iancu, Eugen Todoran, Cornel Regman, Radu Stanca, Ștefan Augustin Doinaș, Ion Negoițescu ș.a.) își declară descendența ardeleană și maioresciană, pronunțându-se **pentru autonomia esteticului**, fără a se ancora însă în spiritul veacului lovinescian, ci **recuperând valorile trecutului în baza unei retorici orientate spre baladă,** specie a evocării și a revalorizării modelelor ignorate de veleitatea modernilor. **3)** ***„Noul val suprarealist"*** apare printr-o desprindere de gruparea literară din jurul revistei „unu", a lui Saşa Pană, pronunțându-se **pentru poemul oniric**, sustras constrângerilor exterioare, **într-o absolută libertate a expresiei și a structurilor lirice** (Gellu Naum, Paul Păun, Virgil Teodorescu).

2) Profil spiritual – universul liric al lui Nichita Stănescu

Poetul ***Necuvintelor***, al «creatului» și al «increatului», preocupat de ***Oul și sfera*** sau de ***Roșu vertical***, Nichita Stănescu fuzionează în poezia sa marile direcții din lirica românească anterioară: înălțimea absolută a versului eminescian, efortul arghezian de supunere a cuvântului, metafizica lui Blaga sau ermetismul barbian, fără a considera aceste repere o imitație, ci o dominantă comună a unor spirite superioare.

- *Universul liric impune noul, abstractul, uneori absurdul, ambiguitatea*; toate converg într-o stare de profundă intelectualizare a poeziei.
- *O dematerializare a lumii concrete* în favoarea concretizării lumii abstracte este exprimată cu ajutorul cuvântului ce trebuie să surprindă esența lucrurilor.
- De la primul volum, ***Sensul iubirii***, urmat de ***O viziune a sentimentelor, Dreptul la timp, 11 elegii, Roșu vertical, Laus Ptolemaei, Oul și sfera, Necuvintele, Noduri și semne***, lirica devine *o confesiune dilematică, evidențiind o criză de identitate*, o nevoie de certitudine, o întoarcere a poeziei spre ea însăși (*autoreferențialitatea postmodernistă*).
- Între *teme* precum **condiția creatorului și a poeziei, drama luptei cu Logosul, mitul spațiului cosmic-teluric, setea de absolut, timpul, iubirea** dezvăluie un creator al esențelor, al confruntării eului cu sinele, interesat de starea ludică, implicând geometrizarea expresiei.
- Universul liric cuprinde **trei etape** ale creației:

a. etapa conștientizării raportului eu-univers, o perioadă a *consonanței cu materia*, o descoperire a iubirii ca formă supremă de cunoaștere, o sacralizare a lumii în care ființa trăiește armonia întregului (***Sensul iubirii*** – 1960;

Scanned with OKEN Scanner

O viziune a sentimentelor – 1964; ***Dreptul la timp*** – 1965);

b. etapa maturității, a relaționării eu-spirit, a timpului care modifică existența, *a conștiinței de sine, a marilor întrebări privind devenirea*, a Logosului încifrat (***11 elegii*** – 1966; ***Alpha*** – 1967; ***Roșu vertical*** – 1967; ***Oul și sfera*** – 1967);

c. etapa unui eu afectat de singurătate, dezamăgit de incertitudini, *în continuu dialog cu lumea*, cu vocabulele (***Laus Ptolemaei*** – 1968; ***Necuvintele*** – 1969; ***În dulcele stil clasic*** – 1970).

3) Argumente ale apartenenței poeziei *În dulcele stil clasic* **la** *neomodernism*

- Poezia este publicată în volumul omonim, din anul 1970.
- **Tema** – *Condiția creatorului în raport cu iubirea, cu aspirația spre absolut, ca formă superioară de existență.*
- **Secvențele lirice** sunt organizate pe *cinci catrene* și *un vers liber*, cu valoare de concluzie și simbol.

✓ **Prima secvență** *lirică identifică statutul creației și al iubirii.*

- Discursul liric debutează cu *relația sine-spațiu-timp*, la care se raportează erosul, printr-o suită de imagini expresive. Versul „Dintr-un bolovan coboară" sugerează sorgintea primordială a creației și a iubirii, nepervertirea celor două forme de cunoaștere.
- *Poezia, ca și iubirea, reprezintă expresia purității, a diafanului*: „pasul tău de domnișoară" – metaforă a experienței erotice sau a operei artistice (frumusețe, eleganță).
- Asocierea „pasului de domnișoară" cu „frunza verde-pală" conotează *bucuria, dar și efemeritatea iubirii;* asocierea reprezintă unitatea contrariilor (*verde/pală*), *simbol al începutului și al sfârșitului, taine care creează emoția estetică.*
- Paralelismul sintactic „pasul tău de domnișoară" definește relația eu liric – creație, iubire.

✓ **Secvența a doua** *exprimă o asumare a iubirii, din perspectivă romantică.*

- *Tehnica ingambamentului* dimensionează vârsta romantică. „Dintr-o înserare-n seară" *incumbă misterul nerelevat poetului.*
- Recurența versului „Pasul tău de domnișoară" creează o anumită muzicalitate, dar punctează și obsesia unei stări afective a eului.

Scanned with OKEN Scanner

- Simbolul „pasăre amară" prevesteşte dezamăgirea. Ermetismul versului determină o interpretare nuanţată: poate fi *dezamăgirea provocată de o iubire apusă*, ori deznădejdea creatorului, *tristeţea metafizică a plăsmuitorului care se detaşează de opera sa, odată finalizată.*

✓ **Secvenţa a treia** debutează cu repetiţia „o secundă, o secundă", *relaţionând iubirea cu timpul efemer sau comprimând-o într-o temporalitate a împlinirii.*

- Simbolul „undă" echivalează cu oglinda, o formă de reflectare în propria conştiinţă – *desprinderea eului poetic de contingent şi atingerea stării de graţie.*
- Verbul cu formă arhaică „l-am fost zărit" distanţează eul de momentul împlinirii, de iluzia iubirii absolute, trecută asemenea unei fantasme („el avea roşcată fundă").
- Misterul „secundei" sublimează fiinţa, supusă dezamăgirii.
- *Secvenţa a treia potenţează drama eului liric, care percepe senzorial efectul experienţei eşuate*: „Căci îmi este foarte rău".
- Oximoronul „blestemat şi semizeu" repetă ideea eminesciană a iubirii „dureros de dulce", dar şi *dualitatea structurală a creatorului de poezie.*
- Dezamăgirea, nuanţată persiflator, capătă accente de meditaţie existenţială: „Domnişoară, mai nimic/pe sub soarele pitic/aurit şi mozaic." – *un vid ontologic, o eludare a aspiraţiei cosmice*, exprimate într-o formă ambiguă, ermetică, tipic neomodernistă.
- Eul liric – creator superior – se detaşează de o lume incompatibilă cu aspiraţiile sale.

✓ **Ultimul vers** independent relaţionează *eul poetic/alteritate: creatorul îşi eternizează opera* („eu rămân"), în timp ce *experienţa cunoaşterii prin eros este vremelnică.* Plăsmuitorul însumează două tendinţe contrarii: *perisabilitatea* („blestemat") şi *demiurgia* („semizeu"), *oscilând între percepţia realului şi a poeticului.*

- Versul final „Pasul trece, eu rămân." sugerează multiple interpretări:
  - singurătatea generată de efemeritatea iubirii;
  - detaşarea superioară de o realitate neconformă cu aspiraţiile absolute ale eului liric;
  - opera artistică se autonomizează, se desprinde de propriul creator.

4) Concluzii

Muzicalitatea generată de monorimă, *ambiguizarea conceptuală*, o anumită *disponibilitate ludică* în asumarea universurilor nou create de

Scanned with OKEN Scanner

imaginarul poetic, *ideatica erotică şi autoreferenţialitatea, amalgamarea registrelor lirice şi lingvistice, persiflarea unor tipare poetice* (paşoptist, romantic, modern) definesc **un text neomodernist** ce *anunţă postmodernismul literar.*

Marin Mincu, în ***Textualism şi actualitate***, consideră că „Poetica lui Nichita Stănescu explorează materia lingvistică sub toate aspectele pe care aceasta le implică în actualizarea discursivă, numai pentru a exprima cât mai original sentimentele lui *a fi*. A comunica prin «necuvinte» presupune a comunica direct sentimente, căci «Cuvântul atrage realul, modificându-l.»".

XXVI. Comentează elementele de limbaj şi de expresivitate dintr-un *text poetic neomodernist*, aparţinând lui Nichita Stănescu.

Nichita Stănescu, ***Leoaică tânără, iubirea***
[poezie de tip neomodernist, lirism subiectiv, postbelic]

1. **Limbaj şi expresivitate în textul poetic**
2. **Definiţia conceptului de neomodernism**
3. **Locul lui Nichita Stănescu în epocă – universul liric**
4. *Leoaică tânără, iubirea* **– creaţie reprezentativă a neomodernismului lui Nichita Stănescu**
5. **Concluzii**

1) Limbaj şi expresivitate în textul poetic

Ca stare de spirit, expresie a sensibilităţii creatoare, poezia este oglinda sufletului, a zonelor profunde ale psihicului. Fluxul liric surprinde trăirile interioare, exprimate printr-un limbaj care, de obicei, spune altceva decât sensul denotativ. Poezia trăieşte prin însuşi limbajul artistic ce se poate decoda uneori cu efortul minţii, alteori prin stările afective percepute. Cuvântul poetic este diferit înnobilat de creator, în funcţie de propria-i concepţie despre artă, plăsmuire spirituală sau de inspiraţie artistică.

Hugo Friedrich, în volumul ***Structura liricii moderne de la mijlocul secolului al XIX-lea până la mijlocul secolului al XX-lea***, îl numeşte pe creatorul liric un „mag al cuvintelor", un alchimist al vocabulelor supuse unui scop poetic.

Scanned with OKEN Scanner

2) Definiţia conceptului de neomodernism (vezi capitolul precedent)

3) Locul lui Nichita Stănescu în epocă – universul liric (vezi capitolul precedent)

4) *Leoaică tânără, iubirea* **– creaţie reprezentativă a neomodernismului stănescian.**

- Textul face parte din volumul ***O viziune a sentimentelor*** (1964), în care este re-creat universul adolescentin, fascinant prin iluminare, prin vitalitate, prin conştientizarea iubirii: „De ce te-oi fi iubit atâta, iubire?".
- Ion Pop distinge **trei etape în evoluţia erosului stănescian:**
  a) iubirea-miracol, descoperită gradual;
  b) confruntarea trup-spirit şi *îndoiala* că „inima e centrul universului iar creierul e centrul gândirii";
  c) iubirea materializată, abstractul se concretizează.
- **Titlul** expresiv *trimite spre o senzualitate agresivă* („leoaică"), dar acceptată pentru atributele de frumuseţe, vitalitate („tânără"). **Metafora-titlu** *se referă la iubirea corporalizată* – sentimentul capătă o reprezentare materială inedită – „leoaică". Lexemul sugerează *agresivitate, dar şi putere, libertate, elementarism*, estompate de epitetul „tânără" care contrapune – prin semnificaţie – prospeţimea, agilitatea, inocenţa.
- **Tema – „iubirea este unica vecie dată nouă".** *Deşi romantică, tema are o tratare expresionistă, prin raportarea la starea dionisiacă a erosului.*
- **Incipitul**, ca şi în poezia lui Blaga ***Eu nu strivesc corola de minuni a lumii***, repetă titlul subliniind eliptic *insinuarea iubirii devoratoare.*
- **Compoziţia tripartită** *urmăreşte gradual dragostea* ca apariţie, ca relaţionare cu universul cosmic, autodescoprirea esenţei spirituale.
- **Discursul poetic** *confesiv (lirism subiectiv) este o meditaţie pe tema iubirii, a cunoaşterii, dar şi odă închinată acesteia.*
- Ideile artistice sugestive se succed într-o înlănţuire de **simboluri**, cu multiple semnificaţii.

Prima secvenţă lirică

- **marchează** apariţia bruscă a iubirii, incumbă o stare de sublim (verbele „mi-a sărit", „a înfipt", „m-a muşcat" conotează confruntarea directă, irevocabilă);
- eul liric, marcat de pronume personale de persoana I, de adjective pronominale („mă", „m-", „mi", „meu"), conştientizează sentimentul, efectele devastatoare, dar şi puritatea lui (epitetul „albi"), contrapunctată de agresivitate (simbolul „colţii" „mi i-a înfipt în faţă");
- secvenţa iniţială cuprinde un oximoron ideatic – iubirea acceptată, deşi i se recunosc urmările nefaste.

Scanned with OKEN Scanner

A doua secvenţă lirică defineşte

- o ipostază cosmicizată a iubirii care se răsfrânge într-o exterioritate devenită simbolul perfecţiunii – „un cerc", „curcubeu", în relaţionare cu sinele creator;
- sub impulsul erosului, contururile exterioare se modifică;
- iubirea se desprinde de contingent – atributul substantival prepoziţional „de ape" reprezintă o expresie a vizualizării primordialului;
- perceperea lumii (*auz, văz*) se acutizează;
- linia ascensională a dimensiunilor susţine fericirea: „şi auzul o-ntâlni/tocmai lângă ciocârlii", sublimarea erosului.

Secvenţa a treia este o decimă cu vers liber în care

- iubirea apare ca trăire absolută;
- poetul îşi descoperă o altă identitate; el percepe metamorfoza iubirii „agresive" într-o reprezentare atrăgătoare, calmă;
- văzul şi auzul, în stare de imponderabilitate, conotează combustia interioară, plenitudinea sentimentului;
- iubirea modifică percepţiile: sprânceana simbolizează o intensificare a văzului; tâmpla semnifică raţiunea, iar bărbia este expresia comunicării – o deritualizare a atributelor umane;
- afectat, eul liric conştientizează maturizarea sentimentelor, dar şi labilitatea jocului viclean;
- repetiţia, din final, conotează eternizarea sentimentului, idee accentuată şi de punctele de suspensie ce închid poezia: „înc-o vreme,/şi-nc-o vreme...";
- din limbajul metaforic original reţinem:
  - **cuvinte-cheie**: „iubire", „leoaică", „tânără", „leoaică arămie";
  - **metafore revelatorii** expresive: „sprânceană", „mână", „tâmplă", „bărbie", „cer", „curcubeu tăiat în două";
  - **epitete**: „alunecă-n neştire", „trece alene", „leoaică, tânără";
  - **comparaţii** („natura se făcu un cerc de-a dura [...] ca o strângere de ape").

5) Concluzii

Iubirea stănesciană „desprinsă din misterul prim al lumii într-o ipostază zoomorfă, conotează agilitatea insinuării sentimentului erotic, violenţa manifestării lui fiziologice, abilitatea zidirii primordiale, substanţializarea increatului («deşert în strălucire»), dar şi timpul individualizat, convertit în timp cosmic, în eternitate, echivalând funcţia originară a poeziei, ce presupune purificare spirituală, metamorfoză a sinelui, stăpânire a ipostazelor temporale." (Dorina Apetrei, ***Lecturi interpretative***)

Scanned with OKEN Scanner

XXVII. Ilustrează conceptul operaţional *postmodernism*, prin referire la un text liric studiat.

Mircea Cărtărescu, ***O motocicletă parcată sub stele***
[poezie de tip postmodernist, lirism subiectiv, postbelic]

1) Definirea conceptului operaţional *postmodernism*
2) Profil spiritual – Mircea Cărtărescu
3) Caracteristici ale esteticii *postmodernismului* **în poezia** *O motocicletă parcată sub stele*
4) Originalitatea stilului

1) Definirea conceptului operaţional *postmodernism*

Într-un studiu de referinţă, Mircea Cărtărescu precizează: *„Postmodernismul este epifenomenul cultural, artistic şi, în cele din urmă, literar al postmodernităţii*, calitate în care reflectă toate trăsăturile filozofice şi ideologice ale acesteia [...]: perspectivismul nietzschean, pierderea simţului realităţii, estetizarea existenţei." (***Postmodernismul românesc***).

Postmodernismul, identificat mişcării culturale de după anul 1980, suscită controverse, termenul fiind folosit pentru prima oară în arhitectură, la începutul anilor 1940, preluat apoi de economişti, sociologi, filosofi, artişti, pentru a desemna modificările globale (idei, atitudini, instituţii, practici sociale) ale umanităţii postindustriale, numită generic **postmodernitate**.

- Umberto Eco recunoaşte în postmodernism un răspuns polemic dat avangardismului, **prin reconsiderarea trecutului care trebuie asumat**, revizuit, cu ironie şi candoare, **într-un joc al spiritului** pentru a recupera ceea ce modernii au dislocat, **unitatea fiinţei, regăsirea Sinelui**.

- În direcţia scriitorului şi esteticianului italian, Nicolae Manolescu precizează: „Poetul modern este de obicei «inocent» în raport cu tradiţia: se scutură de ea ca de o povară inutilă. Vrea să facă altceva decât înaintaşii săi. Sentimentul lui este unul de libertate împinsă până la anarhie. Postmodernul nu e anarhic. Pentru el, tradiţia este o povară purtată cu graţie, asumată critic sau ironic." (***Despre poezie***).

Scanned with OKEN Scanner

Sistematizând **direcţiile postmoderniste** în literatura română, Mircea Cărtărescu identifică în **poezie** patru grupări artistice.

a. ***Textualiştii*** (1970), aflaţi sub influenţa neoavangardei franceze (Mircea Nedelciu, Gheorghe Iova, Gheorghe Crăciun), au format un grup *underground* numit „Noii", definiţi prin jocul scriiturii dadaiste sau manieriste, experienţe de intertextualitate.

b. ***Microrealiştii*** „Cenaclului de luni" (1977), coordonat de Nicolae Manolescu, cunoscuţi şi sub denumirea de „Generaţia în blugi", adoptă formule din literatura contemporană americană („Beat Generation"), impun imaginile unui real „torsionat de o subiectivitate nelimitată", preferă publicarea în grup a unei poezii descriptive, cu o retorică a oralităţii agresive, cultivând ironia, autoironia, onirismul, aluzii culturale savante (Mircea Cărtărescu, Traian Coşovei, Ion Stratan, Alexandru Muşina).

c. ***Minimaliştii*** (1980) sunt cerebrali, abstracţi, eliptici, parabolici (Petru Romoşanu, Ion Bogdan Lefter, Matei Vişniec, Elena Ştefoi).

d. ***Neoexpresioniştii*** (Emil Hurezeanu, Ion Mureşan, Marta Petreu, Nichita Danilov, Mariana Marin), preocupaţi de o problematică metafizică, se apropie foarte mult de moderni prin poetica transcendentă şi impersonală, chiar dacă limbajul relevă „concreteţea halucinantă" (suferinţă, abjecţie, nebunie, moarte).

2) Profil spiritual – Mircea Cărtărescu

Scriitor reprezentativ pentru generaţia sa („Cenaclul de luni"), este absolvent al Facultăţii de Filologie (1980), funcţionar la Uniunea Scriitorilor şi corector la revista „Caiete critice". Din anul 1991, predă la Catedra de istoria literaturii române de la Facultatea de Litere a Universităţii Bucureşti.

➢ Debutează în revista „România literară", în 1978, primul său volum de versuri purtând titlul ***Faruri, vitrine, fotografii*** (1980), pentru care este distins cu Premiul Uniunii Scriitorilor. Îi succed creaţii primite cu entuziasm de critica vremii: „Proteismul, care e, în egală măsură, al discursului liric şi al universului închipuit, poate fi considerat principiul esenţial al poeticii cărtăresciene. Ochiul autorului e avid, înfrigurat, vede enorm şi adună în pagină infinitatea fragmentelor percepute, care se mişcă enigmatic, hiperbolic ori microscopic, precum într-o plasmă." (Radu G. Ţeposu, ***Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă***). Dintre acestea, amintim ***Aer cu diamante*** (1982), un volum colectiv de referinţă, prin combinarea registrelor stilistice (coautori Mircea Cărtărescu, Traian Coşovei, Florin Iaru şi Ion Stratan), ***Totul*** (1985), al cărui discurs liric se orientează spre vizionarism, cunoscând apogeul în epopeea ***Levantul***

Scanned with OKEN Scanner

(1990), „o veritabilă istorie a poeziei româneşti", „un joc de-a literatura": „Parodică, limba versurilor lui Mircea Cărtărescu este o sinteză pitorească şi sclipitoare a limbajului poetic mai ales al lui Bolintineanu, Alecsandri, Eminescu şi Macedonski şi mai cu seamă în ceea ce datează frumos evocator acest limbaj – de unde o tonalitate livresc elegiacă nu fără accente lirice." (Ion Negoiţescu, ***Scriitori contemporani***), antologia de texte ***Dublu CD*** (1998), ***Cincizeci de sonete*** (2003).

- Proza scurtă îi suscită interesul după anul 1989, când publică nuvele în volumul ***Visul***, reeditat în 1993, cu text necenzurat, dezvoltând universul narativ simbolic, amestec de biografism, reverie şi obsesii ale identificării sinelui. La scurt timp, văd lumina tiparului romanele ***Travesti*** (1994), a cărui valoare este recunoscută prin decernarea Premiului Uniunii Scriitorilor şi a Premiului ASPRO, ***Orbitor. Aripa stângă*** (1996), ***Orbitor. Corpul*** (2002), ***Orbitor. Aripa dreaptă*** (2007).
- Din activitatea de critic şi istoric literar, reţin atenţia eseul ***Visul chimeric*** (1992), o interpretare psihanalitică a poeziei eminesciene, şi studiul de amploare vizând mişcarea literară ***Postmodernismul românesc*** (1999).

3) Caracteristici ale esteticii *postmodernismului* **în poezia** *O motocicletă parcată sub stele*

Nicolae Manolescu observa în revista „Caiete critice" (nr. 1-2, 1986) faptul că scriitorul postmodern „nu inventează o nouă poezie", ci adoptă o „atitudine recuperatoare".

Eugen Simion definea câteva caracteristici ale creaţiei lirice postmoderne:

- desolemnizarea discursului;
- refuzul stilului înalt;
- poezia ironică;
- „narativizarea" liricii;
- invenţia lexicală a străzii;
- recuperarea diversităţii realului (pretenţia de a cuprinde „totul");
- poezia concretului (cultivând formele oralităţii);
- „demitologizarea" temelor;
- „biografismul";
- deconspirarea convenţiilor literare, introducerea cititorului în laboratorul de creaţie;
- bucuria jocului, plăcerea amuzamentului;
- hibridizarea stilurilor (familiar, colocvial, academic, literar, poetic);
- scenariul epic inserat creaţiei lirice;
- „citatul ascuns", aluzia, intertextualitatea, transtextualitatea;
- pastişa (imitarea unor stiluri).

Scanned with OKEN Scanner

I. Structură

Poezia ***O motocicletă parcată sub stele*** este publicată în volumul *Totul* (1985), dezvoltând **tematic visul dragostei**, prin parodierea liricii romantice şi reorientând interesul lectorului spre **alegoria singurătăţii.**

1. **Titlul** reprezintă un laitmotiv al textului (după sugestia simbolistă a metaforei structurate pe asocierea unor câmpuri semantice insolite). Între aspiraţia romantică („stele") şi banalitatea cotidiană, opţiunea poetică a fost pentru „motocicletă" (semn al frondei sociale, libertate, civilizaţia *hippy*).

2. **Planurile lirice,** dezvoltând antiteza „eu"/„ei", vizează mai multe aspecte, dintre care,
   a) *raportul trecut – prezent* al retrospecţiei fixează statutul spiritual şi afectiv al personajului liric („n-am făcut nimic în lumea asta"), accentuează tonul elegiac, nostalgic al fiinţei altruiste, care devine conştientă de propria existenţă, îşi interoghează spiritul pentru a-şi justifica prezenţa într-o lume aparent absurdă (prin monotonia comportamentală);
   b) *realitatea sinelui* se cantonează în prozaismul obiectelor care, asociate într-o sintaxă postmodernă, recuperează, prin alte forme, sensurile primordiale conotând *iubirea*: *unitate a contrariilor* („copacii încurcându-se-n curcubeu", „în oglinda mea retrovizoare roiesc galaxiile"), *restabilirea echilibrului interior.*

3. **Incipitul** („sunt o motocicletă parcată sub stele, lângă vitrina magazinului de reparat televizoare/din gang vine curent, sunt palidă, slăbită") şi **finalul** („oricum, asta e consolarea mea, e meseria mea, e dragostea, mea./pentru asta merită să fii singur") închid într-un cerc al cunoaşterii destinul eului confesiv (alegorizat în ipostaza motocicletei), pentru care singurătatea, din solitudine existenţială - aflată sub semnul nostalgiei romantice - se transformă într-o stare de graţie, necesară contemplaţiei, meditaţiei, revelării esenţelor („pentru asta merită să fii singur"). Substantivele articulate enclitic „consolarea", „meseria", „dragostea" devin simboluri: *al echilibrului, al talentului, al iubirii.*

4. În funcţie de câmpul semantic al cunoaşterii, apar **două secvenţe poetice**, definind gradat statutul personajului liric.

   A. **Autoportretul** alegoric este construit pe sugestia *unei lamentaţii asupra singurătăţii* („toată viaţa i-am ajutat pe alţii să facă dragoste/iar eu o să mor printre bobine, magneţi şi ciulini"), apropiind *parodia* cărtăresciană de ipostaza romantică a poeţilor blestemaţi.

Scanned with OKEN Scanner

Ironia postmodernă însă operează cu *palinodia*, ceea ce presupune anularea stării inițiale, prin imaginile simbolice ale galaxiilor care „roiesc în oglinda retrovizoare" a motocicletei, prin stele care aburesc „în roiuri globulare", aluzie contrapunctată de *aventura cotidianului derizoriu*, sugerând viteza deplasării vehiculului.

Amalgamarea nivelurilor lexicale, animat-inanimat, vegetal-mineral, imanent-transcendent, accentuează eterogenitatea lumii, fragmentaritatea existenței.

Prezența refrenului („sunt o motocicletă parcată sub stele") operează alte repere semnificante, astfel, obiectelor caduce, sordide li se atribuie valori estetice, perene, o metodă a „tratamentului fabulatoriu" care creează mituri noi, postmoderne.

B. Cea de-a doua secvență concentrează **vizionarismul proteic al eului**, structurat în *patru trepte convergente* care „prozaizează" textul, conturează un *scenariu epic*:

- *evocarea iubirii*, ca mijloc de cunoaștere („ce-o însemna să faci dragoste?"), din perspectiva desuetă a umanului („căci ei vorbesc numai de asta");
- *invocarea erosului*, esență a condiției existențiale, rostuire a sinelui („mi-e sete de dragoste");
- *repetabilitatea ritualului* uman al amorului, sugerând libertatea iluzorie, pentru că iubirea se sublimează în motivul călătoriei, al abstragerii din cotidian, al abandonării citadinului („dimineața or să mă-ncalece iar, or să-mi sucească ghidonul, or să mă ambreieze/și iar pe asfaltul multicolor, printre dealurile roșcovane, printre munții albaștri");
- *acceptarea solitudinii*, privită ca o condiție a meditației capabile să formuleze interogațiile majore asupra lumii („oricum, asta e consolarea mea, e meseria mea, e dragostea mea"). Finalul se depărtează de pesimismul romantic, optând pentru resemnarea olimpiană, care anulează orice perspectivă tragică a discursului subiectiv, întrucât intenția poetului a fost să parodieze și să-și asume universul obiectelor cu ironie afectivă, dincolo de care se observă o nestăvilită plăcere ludică, un gust fin al amuzamentului spiritual.

II. Compozițional, sunt asociate două registre stilistice, **limbajul științific** și cel **artistic**, într-o țesătură insolită, anticipând virtuozitatea imagistico-expresivă din poemul ***Levantul***.

a) Termenii tehnici definesc spațiul ambiental, particularizând personajul liric („magazin de reparat televizoare", „bec",

Scanned with OKEN Scanner

„tuburi catodice", „rafturi de cornier", „casete AGFA", „cabluri", „oglinda retrovizoare", „radiosurse", „stecker", „firişoare de liţă", „bobine", „magneţi", „ambreiaj"), contrapunctaţi de elemente ale vegetalului („ghivece cu asparagus şi cactuşi", „câmpul bioelectric al cactusului", „ciulini"), pentru că scriitorul parodiază tiparul armoniei romantice, menţinând astfel formula binară a existenţei.

Aglomerarea termenilor neologici se produce în mediul citadin, sufocat parcă de universul hipertehnologizat, de aceea cuplul uman se refugiază în natura elementară („dealurile roşcovane", „munţii albaştri", „depresiuni străbătute de râuri").

b) Limbajul artistic atenuează *„narativizarea" textului*, imprimându-i un fior liric romantic, prin *reactivarea semnificaţiilor poetice* ale unor motive şi simboluri literare consacrate.

Enunţurile „roiesc galaxiile", „aburesc stelele în roiuri globulare" reprezintă *personificări metaforice* intersectante datorită derivatelor „roiesc"/„roiuri", care creează impresia unor mişcări centripete a macrocosmosului în jurul eului confesiv (motocicleta); de remarcat prezenţa *„oglinzii"* – motiv al răsfrângerii în sine, al dedublării, al suprarealităţii construite intenţionat de către o sensibilitate care doreşte abstragerea din limita banalului cotidian.

Epitetul personificator „copacii încurcându-se-n curcubeu" construieşte o imagine sinestezică, de o plasticitate surprinzătoare atât prin concreteţea mişcării, cât şi prin sugestiile metaforice ale „curcubeului" (epifanie uraniană, poartă a eternităţii, liant între imanent şi transcendent).

Enumeraţiile multiple „dealurile, norii, soarele, picăturile de ploaie, copacii", „bobine, magneţi, ciulini", „printre dealurile roşcovane, printre munţii albaştri,/prin depresiuni... printre pasajele... prin oraşe" impun fluiditatea discursului poetic, suprasaturează expresia lirică, accentuează disponibilitatea ludică a scriitorului.

Deşi respectă punctuaţia specifică intonaţiei, *versurile încep cu literă mică*, excepţie făcând o structură care marchează repetabilitatea, ciclicitatea, monotonia vieţii, atunci când se supune automatismelor sociale („Şi înapoi în gang, lângă vreo dacie prăfuită"). Prozodic, predomină *cezurile asimetrice*, impunând ritmuri variate, într-un joc al imaginilor ce *alternează banalul şi insolitul*.

4) Originalitatea stilului

Cultivând *ironia afectivă, amalgamând registrele stilistice* până la topirea substanţei simbolice în esenţa metaforică a ideii artistice, *parodiind poezia erotică* de tip romantic (mai ales prin dezvoltarea antitezei, mimarea unităţii contrariilor, configurarea ipostazei însinguratului capabil să perceapă sensurile ascunse ale existenţei),

Scanned with OKEN Scanner

manifestând *plăcerea ludică a resemantizării unor obiecte* din concretul derizoriu, textul lui Mircea Cătărescu deschide drumul unei pleiade postmoderne, idee susținută și de Radu G. Țeposu: „Tot ce postmodernismul a putut da mai coerent și mai bine articulat în poezie, la noi, aflăm în lirica lui Mircea Cărtărescu. Versurile acestuia conțin, deopotrivă, și o viziune asupra existenței, dar și una asupra literaturii; și o imagine asupra creației, dar și una asupra sensibilității. Simultaneitatea registrelor este desăvârșită și, oricât am încerca să izolăm un palier sau altul din arhitectura aceasta aproape halucinantă, detaliul va răsfrânge întreg ansamblul." (***Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă***).

XXVIII. Ilustrează, apelând la o operă literară studiată, două dintre elementele de compoziție ale textului dramatic (selectate din următoarea listă:

(*act, scenă, tablou, replică, indicații scenice*).

I. L. Caragiale, ***O scrisoare pierdută***
[comedie, realismul sfârșitului de secol al XIX-lea]

1) Genul dramatic: definiție, trăsături
2) Compoziția textului dramatic
3) Aplicații – I. L. Caragiale, *O scrisoare pierdută*

1) Genul dramatic: definiție, trăsături

Genul dramatic „desemnează totalitatea operelor literare scrise în formă de dialog și menite (în majoritatea cazurilor) a fi reprezentate pe scenă." (***Dicționar de termeni literari***, coodonator Al Săndulescu)

Termenul provine din fr. „dramatique"< lat. „dramaticus".

- **Autorul** își exprimă ideile, concepțiile, sentimentele prin intermediul personajelor.
- **Conflictul dramatic** presupune existența unor forțe opuse, aflate într-o relație ostilă, dezechilibrul provenind din criza creată de tensiunea interioară care propune o soluție. Conflictul poate fi **latent** sau **pregnant**, generând comicul sau tragicul, în funcție de calitatea și intensitatea confruntării.
- Textul dramatic are **o acțiune** care se desfășoară în fața spectatorilor, în timp și spațiu limitat.
- Opera dramatică valorifică **funcțiile dialogului și/sau ale monologului.**
- **Subiectul** este structurat pe momente, ca și în epică.

Scanned with OKEN Scanner

- **Didascaliile/indicaţiile scenice** completează textul propriu-zis şi se adresează deopotrivă receptorului-cititor, regizorului, scenografului, actorilor.
- **Mesajul** operei transpare din jocul actorilor, din lumini, umbre şi sonorităţi.
- Există asemănări şi deosebiri între **teatrul clasic** şi **teatrul modern.**

2) Compoziţia textului dramatic

✓ Termenul „act" provine din fr. „acte"< lat. „actus" – „acţiune săvârşită" – şi denumeşte o subdiviziune a structurii piesei de teatru, cu acţiune unitară, care marchează un moment în evoluţia conflictului.

- Corneille afirma că fiecare act trebuie să ne lase în aşteptarea unui lucru nou.
- Cel care pledează pentru împărţirea pieselor de teatru în cinci acte este Horaţiu, în ***Arta poetică,*** dar Henrik Ibsen le va limita la patru.
- În textul modern, numărul actelor este variabil.

✓ Termenul „scenă" provine din fr. „scène"< it. „scena"< lat. „scaena"- „adăpost, refugiu" şi desemnează:

- partea teatrului în care are loc reprezentaţia dată de actori în faţa publicului;
- parte, diviziune a unui act, într-o piesă de teatru, delimitată, convenţional, de intrarea şi ieşirea unui personaj, îndosebi în teatrul clasic;
- într-o operă literară, scena denumeşte o singură întâmplare, un episod important, emoţionant.

3) Aplicaţii – I. L. Caragiale, *O scrisoare pierdută*

G. Călinescu remarca afinitatea *lui I. L. Caragiale cu estetica balcanismului,* prin *tipurile sociologice, categoriile individuale, satirizarea moravurilor* – trăsături esenţiale ale unei atitudini ce implică mai ales „bufoneria, farsa", pentru că „studiul atitudinilor sociale veşnice s-a concentrat în câteva formule fără greş, constituind un comic aproape pur." (***Istoria literaturii române de la origini până în prezent***).

Preocupat de viaţa teatrală, Caragiale citeşte aproape toate textele dramatice la cenaclul „Junimea". Prima reprezentaţie a piesei ***O noapte furtunoasă sau Numărul 9*** are loc la 18 ianuarie 1879, (Teatrul Naţional din Bucureşti), cu impact puternic asupra publicului, care îl ameninţă pe autor cu „bătaia în faţa teatrului", deoarece mulţi patrioţi din Garda civică se recunosc în tipurile create de dramaturg. Textul comediei ***Conul Leonida faţă cu reacţiunea***, publicat în revista „Convorbiri literare", în 1880, ridiculizează liberalul ale cărui opinii politice descoperă o mentalitate conservatoare. Piesa impune elemente ale literaturii absurdului, anticipând creaţia lui Eugen Ionesco (în formule aparţinând teatrului francez modern). ***D-ale carnavalului*** creează animozităţi în spaţiul elitei bucureştene, reprezentaţia din 12 aprilie 1885 fiind calificată de un ziar liberal drept „o stupiditate murdară, culeasă din locurile unde

Scanned with OKEN Scanner

se aruncă gunoiul", fapt ce va determina reacţia polemică a lui Titu Maiorescu, din celebrul articol ***Comediile d-lui I. L. Caragiale***: „În acest caleidoscop de figuri, înlănţuite în vorbele şi faptele lor despre efecte de scenă cu multă conştiinţă a artei dramatice, d. Caragiale ne arată realitatea din partea ei comică. Dar uşor se poate întrevedea prin această realitate elementul mai adânc şi serios, care este nedezlipit de viaţa omenească în toată înfăţişarea ei, precum în genere îndărătul oricărei comedii se ascunde o tragedie.".

Capodopera incontestabilă a lui Caragiale rămâne piesa ***O scrisoare pierdută***, de a cărei geneză se leagă o serie de anecdote picante.

Premiera a avut loc la 13 noiembrie 1884, pe scena Teatrului Naţional din Bucureşti, după ce fusese citită în cadrul „Junimii". Despre aceasta, Barbu Delavrancea nota într-un articol: „Nu am văzut niciodată autor care să intre mai mult în tipurile ce a creat, care să joace mai bine rolurile ce a scris pentru alţii.".

A. Comedia ***O scrisoare pierdută*** are *patru* **ACTE**, structurate în scene, după cum urmează:

- ***ACTUL I*** – 9 scene;
- ***ACTUL II*** – 14 scene;
- ***ACTUL III*** – 7 scene;
- ***ACTUL IV*** – 14 scene.

ACTUL I cuprinde dialogul dintre Ştefan Tipătescu, prefect al „unui judeţ de munte", şi Ghiţă Pristanda, „poliţaiul oraşului", pe tema întâmplărilor petrecute cu o seară înainte în casa lui Nae Caţavencu, adversarul politic, director al ziarului local „Răcnetul Carpaţilor", precum şi în legătură cu steagurile pe care poliţistul trebuia să le distribuie în oraş.

În scenă intră Zaharia Trahanache. Acesta îi relatează lui Tipătescu faptul că a fost chemat de Nae Caţavencu spre a-i arăta o scrisoare compromiţătoare a prefectului, adresată Zoei Trahanache, soţia sa. Politicianul consideră scrisoarea „o plastografie".

Soseşte Zoe, care se lamentează, povestindu-i prefectului că a fost chemată de acelaşi Caţavencu şi ameninţată cu publicarea biletului de dragoste, dacă „nu-i asigură alegerea" pentru Camera Deputaţilor.

Iordache Brânzovenescu şi Tache Farfuridi, „avocaţi fără procese", se tem de trădare în gruparea politică a lui Zaharia Trahanache, reproşându-i lui Tipătescu vizitele făcute de şeful politic şi soţia lui la casa adversarului din campania electorală.

Poliţistul este trimis să-i percheziţioneze casa şi să-l aresteze pe Caţavencu, pentru a recupera scrisoarea, dar se întoarce fără niciun rezultat. În acelaşi timp, soseşte şi Trahanache pentru a preciza că l-a prins pe adversarul de partid cu „alta mai boacănă", „o poliţă ale cărei giruri" le-a falsificat pentru a-şi însuşi cinci mii de lei din fondurile Societăţii Enciclopedice-Cooperative „Aurora Economică Română".

Cetăţeanul turmentat le povesteşte Zoei şi lui Tipătescu depre scrisoarea găsită pe care a pierdut-o după întâlnirea cu Nae Caţavencu (acesta din urmă o sustrăsese pentru a o transforma în obiect al şantajului politic).

Scanned with OKEN Scanner

ACTUL II se deschide cu prezența lui Farfuridi și a lui Brânzovenescu discutând despre voturile grupării lor politice. Ei îl învinuiesc pe Trahanache pentru că pactizează cu opoziția, ceea ce îl afectează pe „fruntașul partidului". Suspicioși, Tache Farfuridi și Iordache Brânzovenescu hotărăsc să trimită o depeșă anonimă la București, prin care să anunțe ce se întâmplă în partid, în județ.

Pristanda povestește cum a percheziționat casa lui Cațavencu, dar nu a găsit scrisoarea. Zoe este neliniștită, citind în gazeta „Răcnetul Carpților" anunțul cu privire la publicarea în numărul următor a unei epistole compromițătoare a unei persoane marcante a comunității urbane.

Între Cațavencu și Tipătescu are loc o confruntare directă, culminând cu altercația atenuată de intervenția Zoei, care anunță că s-a hotărât să-l sprijine în alegerile electorale pe Cațavencu. Apare Cetățeanul turmentat pentru a se lămuri cu cine să voteze și îi reproșează lui Cațavencu furtul scrisorii.

Ghiță Pristanda aduce o depeșă de la telegraf pe care o dă prefectului, aflând că - de la Centru - va sosi viitorul deputat, Agamemnon Dandanache.

ACTUL III, care desfășoară punctul culminant al acțiunii, prezintă adunarea electorală din sala primăriei.

Urmează incoerentul discurs al lui Tache Farfuridi și apologia demagogică a lui Nae Cațavencu.

Zaharia Trahanache anunță numele candidatului Agamemnon Dandanache, determinând reacția necontrolată a lui Cațavencu, hotărât să compromită public gruparea adversă, dar animozitățile dintre simpatizanții electori generează o încăierare unde „conul Năică" pierde pălăria în căptușeala căreia ascunsese biletul de amor al lui Tipătescu.

ACTUL IV surprinde deznodământul vesel al comediei. Acțiunea se desfășoară în grădina casei lui Tipătescu. Acesta și Zoe sunt neliniștiți deoarece Cațavencu dispăruse, după incidentul de la adunarea electorală. Apariția candidatului Agamemnon Dandanache, alături de Zaharia Trahanache, îi surprinde neplăcut pe cei prezenți. El povestește cum a folosit o scrisoare de dragoste a unei persoane importante din minister, spre a fi reales deputat, document pe care nu are de gând să îl returneze adresantului.

Ghiță intervine pentru ca Nae Cațavencu să fie primit în taină de către Zoe. Acesta se comportă umil, mărturisind că a pierdut scrisoarea, obiectul șantajului politic. În acel moment, Cetățeanul turmentat intră în scenă aducându-i Zoei biletul pierdut. Resemnat și servil, Cațavencu acceptă să conducă serbarea în cinstea deputatului impus de la Centru.

În final, personajele piesei se împacă și petrec, iar directorul ziarului „Răcnetul Carpaților" ține un discurs demagogic despre democrația sistemului electoral.

Replica lui Ghiță Pristanda, „curat constituțional!", marchează - de fapt - sarcasmul dramaturgului.

Scanned with OKEN Scanner

B. O SCENĂ reprezentativă pentru definirea caracterului personajelor şi pentru conturarea raportului stăpân-slugă rămâne ***Scena 1*** din ***ACTUL I***, care se defăşoară într-o anticameră, avându-i ca protagonişti pe Ştefan Tipătescu şi pe Ghiţă Pristanda.

Tipătescu este revoltat că în gazeta „Răcnetul Carpaţilor" se află un articol în care este numit „vampir". Discuţia cu Pristanda, privind sensul cuvântului „vampir", pronunţat incorect de poliţist („bampir"), generează un comic de situaţie şi de limbaj savuros. Pristanda povesteşte cum a pândit sub ferestrele casei lui Caţavencu, în seara precedentă.

Încă de la începutul scenei, prin felul cum se comportă faţă de Tipătescu şi prin automatismele verbale, se conturează tipul omului servil, un instrument în mâna puterii. Umil, el expune situaţia familială precară, pentru a justifica ilegalităţile pe care le face, repetând obsesiv formula „Famelie mare, renumeraţie mică, după buget, coane Fănică!".

În discuţia celor doi despre steagurile pe care urma să le distribuie în oraş, constatăm, pe de o parte, îngăduinţa prefectului faţă de abaterile subordonatului, pe de altă parte, reiese modul cum profită Ghiţă de superficialitatea şi dezinteresul şefului său.

Pristanda povesteşte că în casa lui Nae Caţavencu, seara precedentă, se adunaseră câţiva membri ai grupării politice adverse şi că l-a auzit pe acesta spunând că în favoarea lor va vota o persoană importantă din judeţ, deoarece el deţine o „scrisorică". Nu ştie despre conţinutul documentului nimic, pentru că unul dintre invitaţi a aruncat un chibrit aprins pe fereastră, iar Ghiţă a căzut de pe ulucele unde se urcase pentru a spiona ce se petrece în casa lui Caţavencu. Tipătescu îi ordonă lui Pristanda să afle ce este cu scrisoarea incriminatoare.

În scenă au rămas de la început până la sfârşit aceleaşi personaje, dialogul soneros generând comicul de situaţie, de limbaj şi de caracter.

Scena anunţă, într-o formă sublimată, posibilul conflict între fruntaşii politici ai judeţului.

Tratat cu îngăduinţă de către Tipătescu, Ghiţă Pristanda se defineşte „sluga" stăpânului căruia îi îndeplineşte toate poruncile, chiar dacă acestea implică încălcarea normelor elementare de morală.

XXIX. Ilustrează conceptul operaţional *comedie*, prin referire la o operă literară studiată.

I. L. Caragiale, ***O scrisoare pierdută***

1) Definiţia *comediei* **– diacronie, tipologie, trăsături**
2) Evoluţia *comediei* **în dramaturgia română**
3) Argumente ale apartenenţei operei *O scrisoare pierdută*, **de I. L. Caragiale, la specia** *comedie*
4) Originalitatea stilului

Scanned with OKEN Scanner

1) Definiția *comediei* **– diacronie, tipologie, trăsături**

Comedia este o „specie a genului dramatic în care sunt înfățișate personaje, caractere, moravuri sociale etc., într-un chip care să stârnească râsul, având totodată un sfârșit fericit spre deosebire de tragedie, și, deseori, și cu un sens moralizator - «castigat ridendo mores» - râzând îndreaptă moravurile."[s.n.] (*Dicționar de termeni literari*, coordonator Al. Săndulescu)

- Adrian Marino, analizând etimologia cuvântului, în ***Dicționar de idei literare***, cap. ***Comedia***, afirmă: „Se admite totuși, fără dificultate, după Aristotel (***Partea III***) că etimologia exactă este ***comaza*** („a merge în procesiune") + ***ode*** („cântec"), de unde ***comodeo***, ***comodia***, cu derivatele: ***comos*** („sărbătoresc" și „trupa lui Dionysos") și ***comestis*** („participanți la sărbătoarea dionisiacă). Comedia are deci și o ascendență exuberantă, licențioasă, spectaculară, «histrionică» și «dramatică» în sens larg, deschisă bufoneriilor și distracțiilor joase, de circ [...], care stă la baza definiției tradiționale: comedie = spectacol, piesă de teatru".
- Comedia *dezvoltă categoria estetică a comicului*, concept care denumește „una din atitudinile esențiale ale spiritului uman în fața vieții și a artei, avându-și sursa în dezvoltarea unui contrast, sancționat printr-o gamă largă de reacții morale, de la compasiune la disperare și provocând o participare afectivă specifică, de la zâmbet la râsul cu hohote." (***Dicționar de termeni literari***, coordonator Al. Săndulescu).
- Obiectul comediei, în accepția aristotelică, este „Cusurul și o urâțenie de un anumit fel, ca izvoare ale ridicolului, păcatele trupului și ale sufletului." (***Despre comedie***).
- Comedia cunoaște o reprezentare aleasă la Atena, unde specia se dezvoltă în trei etape. Primele comedii apar în secolul al V-lea î.Hr., având drept autor pe Aristofan. Comedia greacă este luată ca model de scriitorii romani Plaut, Terențiu.
- În Italia secolului al VI-lea d.Hr., apare ***comedia dell'arte***, dezvoltată din comedia populară și care cultivă improvizația actorului, un tip uman reprezentativ.
- În clasicism, reprezentanții de seamă ai comediei sunt Molière (Jean-Baptiste Poquelin) și William Shakespeare.
- În teatrul modern, comediile *combat moravurile, diformități ale vieții sociale și morale, viciile umane.*
- *Accentul satiric este evident* și, legat de acesta, orientarea moralizatoare, educativă.
- *Personajele sunt caractere*, radiografii critice. *Schemele caracterologice îndeplinesc o funcție comică.*
- *Eroul nu este conștient de ridicolul situației sale.*
- Comedia *cultivă neprevăzutul* (*qui-pro-quo*, ceva neașteptat, surprinzător).
- *Atmosfera generală este veselă.*
- Categorie estetică evidentă, ***comicul*** cunoaște o varietate de forme: *comicul de situație, de moravuri, de caracter, de intrigă, de limbaj, de nume, de compoziție, comic tragic.*

Scanned with OKEN Scanner

- „Personificarea viciilor se face prin intermediul caracterelor şi al măştilor comice, cu tendinţă inevitabilă de tipizare, defectele morale fiind universale." (Adrian Marino, ***op. cit.***)
- *Tipurile de comedii se combină; nu au existat niciodată în stare pură.*
- Realitatea obiectivă transfigurată generează o tipologie mai largă de ***subspecii:*** *tragicomedia, comedia neagră, comedia absurdă, eroică sau sentimentală, drama comică etc.*

Reprezentanţi:
Aristofan (***Broaştele, Norii, Viespiile***)
Plaut (***Ulcica de aur***)
Terenţiu (***Soacra, Cel ce se pedepseşte singur***)
William Shakespeare (***Visul unei nopţi de vară, Cum vă place***)
Molière (***Avarul, Tartuffe***)
Carlo Goldoni (***Bădărnii, Văduva isteaţă, Hangiţa***)
Nikolai Gogol (***Revizorul***),
George Bernard Shaw (***Candida, Nu se ştie niciodată***)

2) Evoluţia *comediei* **în dramaturgia română**

În literatura română, comedia apare sub forma teatrului popular (teatrul cu măşti), mai apoi, sub forma de farsă şi vodevil, în interpretarea actorilor din trupele lui Matei Millo şi Costache Caragiale.

Vasile Alecsandri, de altfel şi director al Teatrului Naţional din Iaşi în anul 1840, alături de Constantin Negruzzi şi Mihail Kogălniceanu, îmbogăţeşte primul repertoriu al dramaturgiei comice cu piesele: ***Chiriţa în Iaşi, Chiriţa în provinţie, Chiriţa în balon.***

Perioada „Marilor Clasici" îşi completează strălucirea în dramaturgia lui I. L. Caragiale: ***O noapte furtunoasă sau Numărul 9, O scrisoare pierdută, Conu Leonida faţă cu reacţiunea, D'ale carnavalului***. Îi succed Victor Ion Popa (***Tache, Ianke şi Cadîr***), George Ciprian (***Omul cu mîrţoaga***), Tudor Muşatescu (***Titanic vals***), Aurel Baranga (***Mielul turbat***), Teodor Mazilu (***Proştii sub clar de lună***) etc.

3) Argumente ale apartenenţei operei *O scrisoare pierdută*, **de I. L. Caragiale, la specia** *comedie*

a. Locul lui I. L. Caragiale în epocă

Stăpânind un talent inconfundabil, scriitor vizionar, obiectiv, lucid şi ironic, I. L. Caragiale este creatorul unei dramaturgii inegalabile, un spirit critic profund, un creator de viaţă în complexitatea ei.

Aparţinând „Epocii Marilor Clasici", dramaturgul este ancorat în realitatea socială şi politică a timpului său: „Simt enorm şi văd monstruos." Scriitor realist, Caragiale mărturiseşte că râsul îndreaptă moravurile şi nu supără decât pe cei proşti.

b. Argumente ale apartenenţei piesei *O scrisoare pierdută* **la specia** *comedie* (temă, subiect, conflict, personaje, comicul, titlul)

Scanned with OKEN Scanner

➢ **Tema** *reprezintă farsa electorală*. Critica alegerilor relevă dorința de parvenire a unor tipuri reprezentative ale burgheziei de la sfârşitul secolului al XIX-lea. *Satirizarea reformei constituționale*, pe care o propun liberalii, generează situații dintre cele mai ridicole.

➢ **Structurarea** piesei în **patru acte** urmăreşte gradual registre variate ale ***umorului***: *comic, ironie, ridicol, sarcasm, grotesc.*

➢ **Subiectul** este comic, dezvoltat pe momentele clasice (*expoziție, intrigă, desfăşurarea acțiunii, punctul culminant, deznodământ*), toate purtând însemnul neprevăzutului.

❖ Lipsită de consistență, *acțiunea are loc într-un orăşel de munte, înaintea alegerilor* pentru Camera Deputaților, când o întâmplare neaşteptată determină conflicte derizorii între grupările politice – conservatori şi liberali – aspirând, în egală măsură, la un loc în elita politică.

❖ *Intriga superficială* constă în pierderea unei scrisori de amor a prefectului Ştefan Tipătescu, adresată Zoei Trahanache, soția celui mai important om politic al județului.

❖ *Biletul găsit de Cetățeanul turmentat*, dar sustras, prin mijloace necinstite, de Nae Caţavencu, oponentul politic, *devine obiect de şantaj în mâna directorului ziarului „Răcnetul Carpaților"*. Caţavencu cere să fie ales deputat chiar de grupul politic advers, reprezentat de Zaharia Trahanache, Ştefan Tipătescu, Zoe Trahanache, Tache Farfuridi şi Iordache Brânzovenescu. După epuizarea tuturor mijloacelor, menite a-l determina pe „stimabilul" Caţavencu să restituie scrisoarea, Zoe se hotărăşte să-i acorde toate voturile, împreună cu Tipătescu.

❖ *Punctul culminant* concentrează ridicolul şi sarcasmul autorului. La adunarea electorală, când trebuia să fie anunțat numele „conului Năiță", *alegătorii aud un apelativ nou, Agamemnon Dandanache*, propus şi impus de la Centru, tot în urma unui şantaj. *Lovitura de teatru este urmată de o altercație între membrii simpatizanți ai grupărilor politice*, iar Caţavencu pierde pălăria în căptuşeala căreia ascunsese scrisoarea compromițătoare. Documentul este găsit de Cetățeanul turmentat care o restituie „andrisantului".

❖ Caţavencu dispare un timp, după care se întoarce umil, invocând clemență din partea Zoei şi acceptând să conducă serbarea în cinstea lui „Gagamiță Dandanache". *Tipic pentru o comedie rămâne ridicolul deznodământului*, când membrii celor două grupări beau, se sărută ovaționând, după o serie de amenințări, de replici conflictuale.

Scanned with OKEN Scanner

➢ **Conflictul** *principal* al piesei are o cauză derizorie. Gruparea conservatoare a lui Zaharia Trahanache intră în conflict cu partida liberală condusă de Nae Caţavencu. Ambele urmăresc impunerea propriului candidat, degenerând în conflictul personal dintre Ştefan Tipătescu şi Caţavencu. Acesta din urmă ameninţă prefectura cu un scandal de proporţii, prin publicarea unei scrisori de amor. În final, părţile beligerante se liniştesc.

Conflictele *adiacente*, subordonate celui principal, nu au consistenţă. Astfel, Farfuridi şi Brânzovenescu se hotărăsc să deconspire presupusele compromisuri, dar sfârşesc prin a-şi asuma atitudinea conducătorilor politici. Zoe ameninţă că se omoară, dacă va fi publicată scrisoarea, dar perfectează relaţiile părţilor implicate în conflict.

➢ **Personajele** *sunt tipuri umane*, „măşti comice ale unei lumi superficiale", o lume anormală, „indivizi de serie, mediocri şi nivelaţi, propulsaţi mereu pe aceeaşi maşinărie rudimentară".

Pompiliu Constantinescu propune *nouă clase tipologice*, dintre care în piesa ***O scrisoare pierdută*** se regăsesc:

- **încornoratul**: Zaharia Trahanache;
- **cocheta adulterină**: Zoe Trahanache;
- **junele-prim**: Ştefan Tipătescu;
- **politicianul demagog**: Nae Caţavencu, Tache Farfuridi;
- **cetăţeanul derutat**: Cetăţeanul turmentat;
- **raisonneurul**: Iordache Brânzovenescu;
- **servitorul, funcţionarul public**: Ghiţă Pristanda.

➢ **Comicul** este reprezentat prin: *ironie, umor, satiră, sarcasm.*

Pot exista mai multe **tipuri de comic**:

- *de situaţie;*
- *de moravuri;*
- *de caracter;*
- *de intenţie;*
- *de limbaj;*
- *de nume;*
- *de compoziţie.*

Comicul lui Caragiale este coroziv, usturător, urmăreşte înlăturarea tarelor morale. *Satira dramaturgului îndeplineşte o funcţie etică.*

➢ **Dialogurile** generează buna dispoziţie, *râsul.*

➢ **Didascaliile** *completează portretele morale, particularizează spaţiul, enunţă elemente paraverbale şi nonverbale ce contribuie la accentuarea ridicolului situaţiilor şi al eroilor.*

4) Originalitatea stilului

Scanned with OKEN Scanner

„În comedii şi în schiţele umoristice, Caragiale a reconstruit cu neegalată intuiţie psihologia unei epoci şi chiar a unor categorii sufleteşti urbane. Caragiale a observat, într-o infinitate de nuanţe, mascarada hilară a unei mahalale care s-a luptat să ajungă la rangul de metropolă." (Pompiliu Constantinescu, ***Scrieri***, vol. II)

XXX. **Ilustrează comicul** (*de caracter şi de situaţie*), **prin referire la o comedie studiată.**

I. L. Caragiale, ***O scrisoare pierdută***

1) Definiţia comicului – trăsături, tipologie
2) *Comicul de caracter* **şi** *de situaţie* **în piesa** *O scrisoare pierdută* **de I. L. Caragiale**

1) Definiţia *comicului*: **trăsături, tipologie**

Termenul „comic" provine din fr. „comique"< lat. „comicus"< gr. „komikos" şi reprezintă o „**categorie estetică fundamentală**, care denumeşte una din atitudinile esenţiale ale spiritului uman în faţa vieţii şi a artei, **avându-şi sursa în dezvoltarea unui contrast sancţionat printr-o gamă largă de reacţii morale, de la compasiune la dispreţ şi promovând o participare activă specifică, de la zâmbet la râsul cu hohote.**"[s.n.] (***Dicţionar de termeni literari***, coordonator Al. Săndulescu)

- Comicul presupune o atitudine critică, de neaderare sau contestare: „În toate manifestările sale, comicul conţine un element satiric ofensiv, de ostilitate şi chiar de agresivitate." (Adrian Marino, ***Dicţionar de idei literare***).
- Aristotel atribuie comicul „oamenilor cu o morală inferioară", identificându-l cu ridicolul, opinie contestată mai târziu de esteticieni.
- Hegel aprecia că substanţa comicului se trage din neconcordanţa dintre scopul şi mijloacele acţiunii.
- Comicul, spre deosebire de tragic, implică o gamă bogată de nuanţe: „**comic bonom, înţelegător, de compasiune; comic spiritual aprobator şi uneori pur intelectual [...], comic buf**, stârnind râsul spontan, mai ales prin pantomima automatismelor, ineditul reacţiilor, **comic burlesc** [...] caricând familiar eroicul; **eroi-comicul** (opus burlescului), tratând la modul eroic, epopeic întâmplări şi personaje derizorii, comice [cf. Budai-Deleanu, ***Ţiganiada***], **comicul tragic** sau **tragicomicul**, implicând sensuri tragice sub aparenţe comice."[s.n.]

Scanned with OKEN Scanner

(***Dicționar de termeni literari***, coordonator Al. Săndulescu), **comicul ironic, comicul umoristic, zeflemitor, satiric, sarcastic, sardonic.**

- Comicul reflectă o atitudine morală. Adrian Marino afirmă că „în operele superioare ale generalității abstracte, comicul se lasă grupat în câteva mari categorii (caracter, intrigă, moravuri etc.). Dar la nivelul operelor literare, comicul tinde să se particularizeze, să adopte stilul unui singur scriitor, de unde legitimitatea unor formule precum, molieresc, caragialesc etc." (***op. cit.***).
- Comicul, indiferent de variațiile sale, nu poate să fie izolat în stare pură, între modalitățile comicului existând interferențe.
- „Comicul (literar) este expresia unei atitudini critice, de superioritate, în numele unor valori sau norme contrariate, stimulată de spectacolul dezacordurilor și contrastelor ridicole." (Adrian Marino, ***op. cit.***)
- Anne Ubersfeld, în lucrarea ***Termenii cheie ai analizei teatrului***, se pronunță asupra dificultății de a defini și a evalua comicul, deoarece „exemplele în teatru sunt totdeauna complexe și mobile, istoric nesigure și fragile; ceea ce face să râdă o epocă nu este obligatoriu să facă să râdă o alta.".

2) Comicul de caracter și de situație în piesa *O scrisoare pierdută* **de I. L. Caragiale**

a. **Comicul de caracter** este generat de varietatea tipurilor din viața socială, pe care le transfigurează scriitorul cu particularitățile dominante, „cu tot aparatul înfățișării lor în situațiile anume alese de autor." (Titu Maiorescu, art. ***Comediile d-lui I. L. Caragiale***).

Cu dubla intuiție a individului, a categoriei lui sociale și a structurii sufletești, „comedia de moravuri se-mpletește cu aceea de caracter." (Pompiliu Constantinescu, ***op. cit.***).

Politicienii sau pseudo-politicienii, care urmăresc, mai ales, interese personale – Zaharia Trahanache, Nae Cațavencu, Agamemnon Dandanache –, reprezintă trei tipuri politice.

Zaharia Trahanache, „prezidentul Comitetului permanent, Comitetului electoral, Comitetului școlar, Comițului agricol și al altor comitete și comiții", este tipul burghezului încornorat, a cărui situație materială, totuși, nu constituie obiectul criticii:

- conciliant (din interes);
- bonom;
- ramolit;
- falsă autoritate;
- disciplinat politic;
- naiv;
- depășit de multitudinea sarcinilor și a funcțiilor;
- „autoritate de paie" (P. Constantinescu).

Scanned with OKEN Scanner

- ✓ „Zaharia Trahanache şi prin nume şi mai ales prin prenume şi în definitiv prin combinarea numelui cu a prenumelui sugerează bătrâneţea şi chiar decrepitudinea şi tot ce are greoi şi ticăit venerabilul preşedinte." (G. Ibrăileanu)
- ✓ Ştefan Cazimir apreciază: „Resursele deloc neglijabile ale abilităţilor lui Trahanache (care, în treacăt fie spus, nu ne-a părut niciodată decrepit, greoi, ticăit, cum afirmase undeva Ibrăileanu), spiritul său diplomatic, tactica lui de Fabuis Cuntactor se subordonează unui ţel unic, menţinerea *statu-quo-ului*."

Nae Caţavencu, „avocat, director-proprietar al ziarului «Răcnetul Carpaţilor», prezident-fundator al Societăţii Enciclopedice-Cooperative «Aurora Economică Română»", reprezintă tipul „demagogului latrans" (G. Ibrăileanu):

- preocupat de accederea în posturi înalte, la funcţii politice;
- parvenit;
- lipsit de scrupule;
- autoapreciere superlativă;
- impostor, mistificator;
- plăcerea ascultării propriilor „cugetări";
- lucid în privinţa mijoacelor folosite pentru atingerea scopului (machiavelicul „scopul scuză mijloacele");
- mobilitate comportamentală;
- oportunist.

Agamemnon Dandanache, „vechi luptător de la 48", „mai prost ca Farfuridi şi mai canalie decât Caţavencu" (I.L. Caragiale):

- tipul politicianului ramolit;
- parvenit;
- vanitos, dominat de ambiţii politice;
- susţinător al dreptului ereditar;
- expresia degradării;
- psihologie de nobil decrepit.

Zoe Trahanache, soţia „venerabilului neică Zaharia":

- tipul femeii adulterine;
- ambiţioasă;
- parvenită;
- disprețuitoare faţă de categoriile marginalizate;
- preocupată de propria poziţie socială;
- conştientă de influenţa exercitată asupra celor din jurul ei, determinând evoluţia strategiilor electorale din judeţ;

Ştefan Tipătescu este prefectul judeţului:

- tipul prim-amorezului;
- preocupat de poziţia socială şi politică;
- îngăduitor faţă de frauda subalternului;

Scanned with OKEN Scanner

- „[Pristanda:] Moşia moşie, foncţia foncţie, coana Joiţica, coana Joiţica: trai, neneaco, cu banii lui Trahanache... (*luându-şi seama*) babachii";
- dispreţuitor faţă de adversarii politici;
- mimează distincţia.

Tache Farfuridi şi Iordache Brânzovenescu, „avocaţi fără procese":
- aparent disciplinaţi şi fideli politicii de partid;
- conservatori în gândire;
- complementari temperamental;
- inculţi, incoerenţi;
- nu au simţul responsabilităţii;
- colportori;
- comportamente deviante, elementare.

Ghiţă Pristanda – „poliţaiul oraşului":
- tipul funcţionarului servil, umil;
- mistificator, disimulant;
- solicită îngăduinţa celor din jur şi a receptorului, prin replicile sale: „În aliajul comic al lui Pristanda intră de bună seamă o moleculă de compasiune." (Ştefan Cazimir);
- obedient faţă de superiorii săi.

b. Comicul de situaţie derivă din momente savuroase:
- ✓ pierderea şi găsirea succesivă a scrisorii (de acelaşi personaj, Cetăţeanul turmentat);
- ✓ manifestările triunghiului conjugal Zoe-Tipătescu-Trahanache sau ale grupului complementar Farfuridi-Brânzovenescu;
- ✓ inconsecvenţa comportamentală a lui Caţavencu: din omul sigur de reuşită, atât timp cât are obiectul şantajului, personajul devine umil, servil, când este depăşit de situaţie;
- ✓ neprevăzutul declanşează isteria grupurilor electorale, atunci când în locul numelui unuia dintre candidaţi, Farfuridi sau Caţavencu, apare un apelativ necunoscut, impus de la Centru;
- ✓ paralelismul situaţional: Dandanache ajunge deputat prin aceleaşi mijloace (ale şantajului) practicate de „conu Năicã";
- ✓ echivocul: Dandanache, ramolit şi depăşit de situaţie, crede că Tipătescu este soţul Zoei Trahanache.

„Plasată într-n moment de maturizare a realismului, viziunea clasicizantă păstrează procedee generalizatoare, categoriale, fixează un personaj prin ticuri, formule, dar abandonează staticul şi este interesată de diferitele forme de particularizare." (Silvian Iosifescu, ***Teatrul lui Caragiale***)

Scanned with OKEN Scanner

XXXI. *Caracterizează un personaj literar* dintr-o comedie, prin referire la un text artistic studiat.

Caracterizarea lui Nae Caţavencu

1) Caracterizarea **literară – orientări teoretice**
2) Integrarea textului în opera scriitorului **şi a personajului într-o galerie tipologică**
3) **Modalităţi şi mijloace de caracterizare a personajului** *Nae Caţavencu* **din comedia** *O scrisoare pierdută*, **de I. L. Caragiale**

1) Caracterizarea literară – orientări teoretice

Caracterizarea literară implică relevarea trăsăturilor complexe ale unui personaj (instanţă narativă), comentând o serie de procedee artistice folosite de autor în construirea propriului erou.

Caracterizarea literară presupune existenţa a **două modalităţi** de conturare a trăsăturilor morale şi fizice ale eroilor:

a. directă, însumând trei mijloace distincte:
- *perspectiva vocii auctoriale;*
- *viziunea celorlalte personaje;*
- *autocaracterizarea;*

b. indirectă, defăşurând o paletă diversificată de mijloace artistice:
- *temperament;*
- *mentalitate;*
- *comportament;*
- *relaţia cu cei din jur;*
- *ambient (mediul înconjurător);*
- *gradul de socializare;*
- *vestimentaţie;*
- *limbaj;*
- *nume etc.*

Portretizarea este un *caz particular al descrierii unui personaj de către autor*, cu ajutorul căreia *sunt evidenţiate trăsăturile specifice ale fiinţei animate, sub aspect fizic* („prosopopee") *şi moral* („etopee").

În funcţie de:
- **numărul persoanelor vizate, există portretul**:
  - *individual* (Tipătescu);
  - *colectiv* (grupul liberal);

Scanned with OKEN Scanner

- **relevarea trăsăturilor caracteristice identifică**:
  - *gros-planul* (portretul tuşat, hiperbolizat – Agamiță Dandanache);
  - *crochiul* (portretul schițat – Iordache Brânzovenescu);
  - *caricatura* (ridiculizarea unor însuşiri – Tache Farfuridi);
- **în raport cu mobilitatea structurală a personajului**, portretul poate fi:
  - *static* (specific textului clasic, tipizant, unde personajul rămâne consecvent pe tot parcursul evenimentelor – Zaharia Trahanache);
  - *dinamic* (surprinde evoluția sau involuția eroului – Nae Cațavencu);
  - *mozaicat* (acumularea aleatorie a detaliilor caracterologice, odată cu desfăşurarea întâmplărilor, până la configurarea întregului portret abia în finalul comediei – Ghiță Pristanda).

2) Integrarea textului în opera scriitorului şi a personajului într-o galerie tipologică

a. Clasic universal, observator atent al epocii sale, I. L. Caragiale realizează o operă în care coordonata comică şi cea tragică se completează memorabil.

Comediile sale, ***O noapte furtunoasă sau Numărul 9***, ***O scrisoare pierdută***, ***Conu Leonida față cu reacțiunea***, ***D-ale carnavalului***, deconspiră realitatea socială şi politică a timpului său („Simt enorm şi văd monstruos."), mărturisind intenția moralizatoare a umorului: „Nimic nu arde pe ticăloşi mai mult ca râsul." (o formă balcanică a vechiului dicton latin „Ridendo castigat mores." – râsul îndreaptă moravurile).

Într-un celebru articol polemic (***Comediile d-lui I. L. Caragiale***), Titu Maiorescu atrăgea atenția asupra tipologiilor personajelor care pleacă de la realitatea faptică şi reuşesc să configureze un adevărat carusel al măştilor simbolizând vicii umane şi moravuri sociale, memorabile tocmai prin caracterul lor de generalitate, de tipicitate, „făcând concurență stării civile" (G. Ibrăileanu).

b. Într-o galerie a personajelor caragialiene, Pompiliu Constantinescu îl încadra pe Nae Cațavencu în **categoria demagogilor** (alături de Tache Farfuridi şi Agamemnon Dandanache). G. Ibrăileanu îi adăuga epitetul „latrans" (lătrător) datorită disponibilității lingvistice exagerate de care dă dovadă în campania electorală, desfăşurată după toate regulile farsei politice, pentru că, în exercitarea puterii, şantajul de orice fel rămâne metoda infailibilă a carierismului de profesie.

3) Modalități şi mijloace de caracterizare a personajului *Nae Cațavencu* **din comedia** *O scrisoare pierdută*, **de I. L. Caragiale**

Scanned with OKEN Scanner

- Deşi tipologic şi, prin urmare, clasic în conturarea tuturor trăsăturilor arivistului, Nae Caţavencu apare urmărit din mai multe perspective, este construit cu ajutorul mai multor procedee. Astfel, **caracterizarea directă** implică *atitudinea ironic-disprețuitoare a scriitorului şi părerea proprie*, în baza căreia însuşirile apar supralicitate. **Caracterizarea indirectă** presupune prezenţa altor modalităţi, care întregesc – prin acumulare – portretul tuşat până la grotesc al personajului: *numele* avertizează asupra tipologiei, *mentalitatea* se pliază pe imaginea omului politic liberal; *comportamentul* duplicitar îi evidenţiază cameleonismul; *limbajul* trădează incultura, falsul elitism.
- În structura operei, **Nae Caţavencu se prezintă ca fiind resortul conflictului principal**, prin practicarea şantajului în urma căruia să obţină voturile necesare accederii în Camera Deputaţilor. În raport cu oscilaţiile sale şi determinat de surpriza pregătită de Centru, evoluţia evenimentelor cunoaşte răsturnări de situaţii, specifice oricărei comedii, percepute la dimensiuni tragice de către personaj, odată ce biletul compromiţător, în jurul căruia fusese construită toată premisa victoriei în alegerile locale, este pierdut la întrunirea electorală, finalizată cu o adevărată altercaţie între grupurile simpatizante ale celor două tabere (conservatorii – aflaţi la guvernare – sunt loiali lui Tipătescu; liberalii îl susţin pe Caţavencu).

a. Caracterizarea directă

- ***Perspectiva autorului*** şarjează demagogia, aroganţa caracteristică parvenitului, chiar din pagina de gardă, în prezentarea statutului social: „Avocat, director-proprietar al ziarului «Răcnetul Carpaţilor», prezident-fundator al Societăţii Enciclopedice Cooperative «Aurora Economică Română»". Prescurtarea A.E.R. este sugestivă pentru societatea fantomă pe care o conduce. Dovada fraudelor rămâne poliţa falsificată pe care o găseşte Zaharia Trahanache, din dorinţa de a-i aplica lui Caţavencu un contraşantaj (în mod ilicit, „conul Năică" sustrăsese 5000 de lei din fondurile societăţii). Pana acidă a scriitorului continuă satirizarea viciilor, mai ales a demagogiei, pe care o afişează ostentativ directorul ziarului de opoziţie, din „capitala unui judeţ de munte". Memorabilă rămâne scena discursului, în care personajul îşi expune platforma politică, aberantă enumerare de calificative, sancţionată de autor la nivelul elementelor para- şi nonverbale din didascalii. Ele descoperă un actor înnăscut, un histrion cunoscând regulile elocinţei, practica discursului persuasiv: *„(Şi-şi şterge cu eleganţă avocăţească fruntea.[...] Plânsul îl îneacă. [...] Remiţându-se d-odată; cu tonul brusc, vioi şi lătrător)"*.

Scanned with OKEN Scanner

➢ ***Copleşit de propria personalitate***, aproape narcisic, îşi fixează locul în elita socială prin aroganţă şi desconsiderarea celorlalţi, pe care îi numeşte „gogomani", ori invocă recunoaşterea calităţilor sale de către asistenţă, precizând faptul că nu se teme de întreruperea discursului, dimpotrivă, doreşte aplauzele grupului simpatizant, prezent la întrunirea electorală.

➢ În relaţie cu

- ***Ştefan Tipătescu***, arivistul Caţavencu aplică principiul „do ut des" („îţi dau ca să-mi dai"), pentru că, în mecanismul garantării puterii, totul este tranzacţional. Reuşita machiavelică depinde de concesii reciproc avantajoase, mistificări, negocieri, oportunităţi atent folosite. Anihilarea adversarului se face prin atac direct: ameninţarea cu publicarea scrisorii compromiţătoare, declanşarea scandalului public. În faţa unei astfel de tactici, Ştefan Tipătescu reacţionează impacientat, ordonându-i lui Pristanda să-l aresteze pe Caţavencu, deşi o atare gafă politică ar fi confirmat adulterul practicat de prefectul judeţului. Ulterior, la sugestia Zoei, mizând pe faptul că nutreşte ambiţii ariviste, şi nu interesul electorilor, îi oferă avocatului epitropia bisericii „Sf. Nicolae", postul de primar, moşia Zăvoiul „din marginea oraşului", concluzionând: „Ei! Să lăsăm frazele, nene Caţavencule! Astea sunt bune pentru gură-cască.".
- ***Zoe Trahanache*** mediază confruntarea politică, de fapt, conflictul orgoliilor, în care drepturile constituţionale sunt încălcate sistematic, intuind în adversarul liberal labilitatea caracterului, duplicitatea comportamentală, vidul intelectual. Cere eliberarea avocatului atunci când situaţia limită ameninţă să devină scandal şi ponderează spiritele provocate de inabilitatea „stimabilului", care – lipsit de viziune politică, dominat de megalomania învingătorului, deşi nu se încheiase campania electorală – refuză toate ofertele prefectului, în schimbul acordării voturilor. Cu aceeaşi subtilitate psihologică, Zoe îl asigură de sprijinul ei pentru altă legislatură, dacă va deveni „om de credinţă", dacă va renunţa la disidenţa de partid şi va conduce festivităţile în cinstea lui Agamemnon Dandanache.

b. Caracterizarea indirectă

➢ ***Numele personajului*** evidenţiază tipologia clasică, dublu determinată. Prenumele „Nae" reprezintă un diminutiv

Scanned with OKEN Scanner

specific mediilor modeste, completat de numele „Caţavencu", în sonoritatea căruia se recunoaşte cuvântul de bază a derivatului, „caţă". În limbajul argotic, apelativul „caţă" se atribuie femeilor pentru care bârfa a devenit o stare de graţie, o preocupare permanentă. În registru regional, substantivul „caţaveică" desemnează o haină cu două feţe, accentuând - prin analogie metaforică - trăsătura cameleonică a candidatului, aflat în impasul excluderii de pe scena politică a judeţului, dacă nu pactizează cu adversarul Tipătescu, atunci când terţul Dandanache se dovedeşte un contracandidat de temut („mai prost decât Farfuridi şi mai canalie decât Caţavencu").

➢ ***Limbajul,*** mijloc indirect de caracterizare, completează memorabil portretul spiritual al personajului, ilustrând una dintre însuşiri, *prostia*: „Vreau ce mi se cuvine după o luptă de atâta vreme; vreau ceea ce merit în oraşul ăsta de gogomani, unde eu sunt cel d-intâi... între fruntaşii politici... Vreau...".

- Parvenit, grosier, impostor, se conduce după deviza „Scopul scuză mijloacele.", pusă pe seama „nemuritorului Gambetta", deşi aparţine lui Niccolo Machiavelli. Din arogant şi impertinent, iniţial, devine umil atunci când pierde scrisoarea compromiţătoare: „În sănătatea iubitului nostru prefect! Să trăiască pentru fericirea judeţului nostru!".
- Demagogia îmbracă forme variate, contrapunctate de incultură şi ipocrizie. Mimează patriotismul declamator: „În aceste momente solemne (*de-abia se mai stăpâneşte*)... mă gândesc... la ţărişoara mea (*plânsul l-a biruit de tot...*) la România (*plânge: aplauze în grup*)... la fericirea ei!... [...] la progresul ei!... la viitorul ei! (*Plâns în hohot. Aplauze zguduitoare.*)". Caţavencu încearcă să ofere o lecţie de economie practică, pentru a convinge asistenţa de cunoştinţele sale în domeniu, de interesul omului politic pentru starea *de facto* a societăţii româneşti. Nu reuşeşte decât să accentueze ridicolul, prin nonsensul afirmaţiilor şi confuziile semantice: „Industria română e admirabilă, e sublimă, putem zice, dar lipseşte cu desăvârşire. Soţietatea noastră, dar, noi, ce aclamăm? Noi aclamăm munca, travaliul, care nu se face deloc în ţara noastră!".

Alături de sloganul „De la partidul întreg atârnă binele ţării", urmat de replica simetrică, rostită cu cinism „şi de la binele ţării atârnă binele nostru.", demagogia constituie viciul de căpătâi al vieţii politice în epocile de tranziţie, iar Nae Caţavencu rămâne reperul absolut al duplicităţii, al proteismului etern profitabil.

Scanned with OKEN Scanner

XXXII. Ilustrează conceptul operaţional *dramă*, prin referire la o operă literară *postbelică* studiată.

Drama este o specie a genului dramatic, în versuri sau în proză, care dezvoltă o varietate de aspecte ale vieţii, în încercarea de a surprinde realitatea în complexitatea ei relaţională (dimensiunea socială, istorică, politică, psihologică, mitologică, gnoseologică, ontologia fiinţei etc.).

„În mod logic, «genul dramatic» ar trebui să se confunde doar cu genul dramei, în sensul că nu se poate vorbi de o istorie şi o estetică adevărată a genului dramatic, decât din momentul deplinei individualizări şi delimitări teoretice a conceptului de dramă. În acest caz, genul dramatic şi noţiunea sa ar apărea abia în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea." (Adrian Marino, ***Dicţionar de idei literare***)

Termenul provine din fr. „dramatique", derivat din „drame" şi *desemnează totalitatea operelor literare scrise în formă dialogată, menite a fi reprezentate scenic.*

Până în secolul al XVIII-lea, genul dramatic se rezuma la două specii existente din Antichitate – **tragedia** şi **comedia**; din acest moment datează şi termenul „drame", care iniţial însuma toate formele teatrale anterioare.

Raportând genul dramatic la celelalte două, liric şi epic, Hegel aprecia: „În sfârşit, al treilea mod de reprezentare poetică le îmbină pe cele două precedente într-o nouă totalitate în care avem în faţa noastră şi o desfăşurare obiectivă şi naşterea ei din interiorul unor indivizi, astfel încât ceea ce este obiectiv este înfăţişat ca ceva ce aparţine subiectului; şi invers, subiectul este prezentat [...] ca rezultat al propriei acţiuni. Această obiectivitate, care provine din subiect precum şi acest subiect care este reprezentat în realizarea şi valabilitatea lui obiectivă, este spiritul în totalitatea sa, dând, ca acţiune, forma şi conţinutul poeziei dramatice."

Rigorile anterioare au fost depăşite. Singura trăsătură constantă este obiectivarea eului creator prin intermediul unuia sau a mai multe personaje.

- **Subiectul** operelor dramatice devine *acţiune reprezentată*, prin intermediul căreia este transmis şi mesajul artistic.
- **Acţiunea** *se desfăşoară în faţa spectatorilor.*
- Ca **mod de expunere**, apar *dialogul* şi *monologul* (tradiţional/ modern).
- Subiectul poate avea **o structură clasică**, pe momentele specifice, identice cu ale speciilor epice, sau **o structură modernă**, cu fir lipsit de cronologie şi liniaritate.
- **Conflictul** este definitoriu, *îmbrăcând forme complexe*, în funcţie de specie, evoluţia subiectului, finalitatea acestuia.

Scanned with OKEN Scanner

- **Indicaţiile scenice (didascaliile)** *completează textul propriu-zis, oferind detalii* referitoare la jocul personajelor, construcţie, lumini, decor etc.
- **Mişcarea în timp şi spaţiu este limitată.**
- Opera dramatică se structurează – de obicei – **pe acte, tablouri, scene.**
- Epicul este valorificat indirect.

Drama reprezintă genului dramatic cu un conţinut serios, uneori tragic, „într-o formă familiară, chiar comică, cuprinzând orice fel de personaje, sentimente, tonalităţi, spectatorul trecând de la lacrimi la râs." (***Dicţionar de termeni literari***, coordonat de Al. Săndulescu).

De o cu totul altă părere este Adrian Marino, apreciind că „Se va numi deci «dramă» orice acţiune desfăşurată pe scenă, implicit orice piesă de teatru, prin extensie, orice gen de teatru. În felul acesta, noţiunea de dramă se dilată enorm, dizolvându-se în masa tuturor producţiilor şi reprezentărilor teatrale, cu accentul pus în mod hotărâtor pe ideea de «scenă», «spectacol», «exhibiţie», «reprezentaţie»" (***op.cit***). Prin această generalizare, particularitatea speciei propriu-zise a fost golită de sens. Mai târziu, teoreticienii i-au definit elementele care o individualizează.

Drama are un conţinut grav, uneori cu elemente tragice, transfigurând o problematică diversificată: istorică, mitologică, socială, erotică, psihologică, absurdă ş.a.

Drama datează din Antichitate (*drama satirică*).

Evul Mediu înregistrează forma *dramei liturgice*, împletind inspiraţia biblică şi cea populară, sau *tragicomedia*.

În secolul al XVIII-lea apare *drama burgheză*, *melodrama*, avându-i ca reprezentanţi pe: Lessing, Fr. Schiller, G.W. Goethe.

În Franţa sfârşitului de secol al XVIII-lea se impune *drama istorică*, reprezentată de Victor-Marie Hugo, Alexandre Dumas-tatăl, Alfred de Musset. V. Hugo devine teoreticianul dramei romantice, prin publicarea ***Prefeţei*** la drama ***Cromwell***, din 1827, de fapt, un manifest al romantismului european.

Drama modernă cunoaşte forme diverse, generând asocieri surprinzătoare.

Definind **caracteristicile dramei**, se observă că:

- **nu se supune convenţiilor**, asemenea tragediei, pretenţia scriitorilor fiind de a crea impresia de viaţă autentică, pentru a induce receptorului o anumită reacţie psihică;
- **personajele (protagoniştii) sunt caractere**, cu statut psihologic bine conturat, adeseori contradictoriu (în fond, confruntarea are loc între un **eu social**, supus convenţiilor, care conştientizează farsa ontologică, şi **un sine reflexiv ori afectiv**, revendicându-şi dreptul la libertatea spirituală şi de acţiune);

Scanned with OKEN Scanner

- **conflictul se structurează simultan pe mai multe planuri**, sugestie a fluxului existenţial;
- **finalul**, fericit sau nu, *rezolvă situaţia iniţială* care a declanşat drama unuia sau mai multor personaje, sintetizând mesajul artistic, fără a purta necesar un sens moralizator, ci a defini structura psihologică a protagonistului;
- drama excelează, ca modalitate de reprezentare scenică, în romantismul german şi francez, unde **stilurile devin hibride** (de la expresia academică, limbaj formal, neutru, la tirade, străbătute adeseori de un lirism excesiv);
- în dramaturgia contemporană, se valorifică miturile, opţiunea scriitorului orientându-se spre **parabolă** (povestire alegorică dominată de substrat moral, bazată pe analogia între adevăr, conţinutul ideatic sau filosofic al unei situaţii/întâmplări şi efectul asupra mentalităţii, a comportamentului uman).

În evoluţia dramei româneşti, se observă mai multe etape.

a. O primă formă este reprezentată de piesele inspirate din povestiri şi nuvele (I. Catina, I. Şoimescu). Bogdan Petriceicu-Hasdeu pune bazele *dramei romantice de inspiraţie istorică* (***Răzvan şi Vidra*** – 1867), urmat de Vasile Alecsandri, cu piesa ***Despot-Vodă*** (1879), şi de Alexandru Davila, cu drama ***Vlaicu-Vodă*** (1902). Un moment important îl reprezintă Barbu Ştefănescu-Delavrancea, care scrie trilogia istorică a Muşatinilor: ***Apus de soare***, ***Viforul***, ***Luceafărul***.

b. Perioada interbelică înnoieşte specia literară, odată cu opera lui Camil Petrescu, creator al *dramei de idei (drama absolutului)*, ***Jocul ielelor***, ***Suflete tari***, ***Act venetian***, ***Danton*** etc. Lucian Blaga creează *drama mitologică, expresionistă*, ***Meşterul Manole***. Dan Botta se remarcă prin *drama liturgică* ***Soarele şi luna*** iar Mihail Sebastian reţine atenţia cititorului cu piesele ***Steaua fără nume***, ***Jocul de-a vacanţa***.

c. În literatura contemporană, un nume distinct îl reprezintă Marin Sorescu, mai ales cu trilogia ***Setea muntelui de sare*** – 1974 (*Iona, Paraclisierul, Matca*).

Scanned with OKEN Scanner

Teatrul în perioada postbelică

Marin Sorescu, ***Iona***
[teatrul parabolă, de tip neomodernist, postbelic]

1) Drama. Definiţie şi caracteristici
2) Dramaturgia modernă: repere artistice
3) Teatrul parabolă. Marin Sorescu, *Iona* (geneză, structură şi compoziţie; simboluri şi semnificaţii)
4) Originalitatea stilului

1) Drama, specie literară (vezi introducerea la *dramă*)

2) Caracteristici ale dramei moderne (vezi pagina anterioară)

3) Teatrul parabolă. Marin Sorescu, *Iona*

a. Apartenenţa culturală

Integrat „obsedantului deceniu" al literaturii române contemporane, Marin Sorescu scrie trilogia ***Setea muntelui de sare*** despre care însuşi declară: „E o doză mare de nelinişte în teatrul pe care-l scriu, de anxietate chiar, un vuiet de întrebări puse şi nerezolvate... Ţin mult la tripticul ***Iona, Paraclisierul, Matca***, pentru că acolo m-am căutat cu mai multă îndărătnicie. Citite fără dialog, aceste piese pot deveni o carte de filosofie, pe care chiar intenţionam s-o scriu, în acel timp, ca tratat – şi m-a luat teatrul pe dinainte. Teatrul şi poezia." (***Extemporal despre mine***, „Vatra", 20 aprilie 1981).

Formula dramaturgică propusă de autor neagă tradiţia, tiparele recunoscute în teatrul contemporan, chiar şi nonconformismul esteticii absurdului, devenit previzibil prin reiterarea motivelor şi a „tipologiilor eroice". Intenţia scriitorului este să propună receptorului avizat „suflul poetic şi acea tristeţe existenţială implacabilă, de tragedie antică, un anumit frison şi un primitivism esenţial, care trebuie să bântuie din când în când omul contemporan." (***Radiografia unui spectacol***, apud Marin Sorescu, ***Iona***, Editura Fundaţiei „Marin Sorescu", Bucureşti, 2000).

b. Substratul filosofic

- De la conştiinţa pură a sinelui eliberator (***Iona***), FIINŢA îşi asumă responsabilitatea propriilor fapte, fără a deveni prin aceasta o existenţă **„În-Sine" şi „Pentru-Sine"**, chiar dacă ultimul gest este jertfa supremă (***Paraclisierul***), deoarece contemporaneitatea se descoperă ca un ecran uriaş al mistificării în spatele căruia grotescul şi anodinul jalonează destinul uman. Doar revelaţia supremă a certitudinii că individul este perisabil, iar umanitatea

Scanned with OKEN Scanner

rămâne perenă, că viaţă şi moarte sunt două trepte necesar complementare (***Matca***), poate reda Omului libertatea absolută, în spirit sartre-ian: „Libertatea este neantul pe care-l simţim când suntem conştienţi de ceea ce nu suntem şi acest lucru ne face să ne dăm seama de posibilitatea de a alege ce vom fi în viitor." (***Fiinţă şi neant***).

➢ Opţiunile FIINŢEI vizează valorile şi sensurile primordiale, asumate prin alegerea Sinelui, modul specific în care vrea să existe („**În-Sine**" şi „**Pentru-Sine**"). În elanul conştiinţei, observând ceea ce nu suntem, ne alegem permanent ca fiinţă care priveşte fiinţa noastră de altădată şi se deplasează către acea fiinţă în care nu ne-am prefăcut încă („hotărâre radicală"). Majoritatea oamenilor ignoră Libertatea, din cauza spaimei de neant – unde nu există nimic, orice este posibil –, generatoare de angoasă, de anxietate, tocmai pentru că existenţa pare lipsită de sens, absurdă. Eludarea Libertăţii implică anularea responsabilităţii, a „grijii" care ne rostuieşte devenirea, ne personalizează, ne defineşte ca „Dasein" (Martin Heidegger).

Marin Sorescu reuşeşte să realizeze, sub forma poemului filosofic dramatizat, o sinteză între

1. **existenţialismul kierkegaardian,** (Viaţa interioară şi personală a omului reprezintă izvorul sensului şi al valorii, manifestat printr-o responsabilitate a individului faţă de sine însuşi: „Ţelul mişcării pentru un individ existent este să ajungă la o hotărâre şi s-o reînnoiască", în ***Post-scriptum final neştiinţific***; „Viaţa trebuie trăită cu faţa spre viitor, dar înţeleasă cu faţa spre trecut.", în ***Sau/sau***, vol II; „Important este să găsesc un adevăr care este real *pentru mine*, să găsesc *ideea pentru care pot să trăiesc şi să mor.*", în ***Jurnal***),
2. **căutarea Fiinţei-Întru-Lume heideggeriene** (Omul poate alege să trăiască în mod autentic, având un simţ acut al responsabilităţii în lume – prin manifestarea „grijii", ca resort dialectic al „**Dasein**"-ului, concept metafizic al formulei **Fiinţa-Întru-Lume** –, sau să se supună unor clişee prestabilite, automatic, devenind anonim. Doar înţelegerea morţii, ca anulare a tuturor posibilităţilor, ca neantizare a existenţei, determină persoana să confere sens şi valoare unui lucru, de aceea viaţa autentică presupune:
   - simţ al **conştiinţei-de-sine, temporalitate personală** – fiinţa are un trecut, un prezent şi un viitor interactive, ce re-creează perpetuu;
   - **istoricitate şi destin** – vezi eseul filosofic ***Fiinţă şi timp***).

Am putea identifica **ipostazele conştiinţei-de-sine** în piesa ***Iona***, **temporalitatea personală** în opera ***Paraclisierul***, **istoricitatea şi destinul** în textul ***Matca***.

Scanned with OKEN Scanner

c. Geneză

Piesa ***Iona. Tragedie în patru tablouri*** a fost publicată în revista „Luceafărul", 1968, cunoscând un adevărat periplu prin cenzura comunistă, care a interzis reprezentația la Teatrul Mic din București după numai treisprezece spectacole. Scriitorul consemnează mai târziu: „Adevărul e că sala era arhiplină de foști deținuți politici, de curând eliberați care, cu ochii plini de lacrimi, urmăreau drama lui Iona, în care se regăseau.".

Critica vremii a identificat în structura textului un model mitic, **arhetipul biblic al pescarului Iona**, fiul lui Amitai, care trebuia să propovăduiască în Ninive învățătura creștină, dar refuză porunca divină și se refugiază pe o ambarcațiune, atrăgând după sine nenorociri, de aceea corăbierii îl aruncă peste bord. Acesta este înghițit de un chit, în viscerele căruia meditează, pocăindu-se. Astfel, după trei zile și trei nopți, personajul este eliberat din burta balenei și revine la țărm, devenind apostol al creștinismului.

Întrebat dacă modelul biblic al pescarului Iona se constituie ca bază de inspirație pentru semnificațiile textuale în propria creație, autorul precizează că a reținut doar metafora destinului, structurată sub forma unui monolog (**solilocviu** – enunțul este centrat exclusiv asupra locutorului care își exprimă reflecțiile, intențiile, opiniile, făcând abstracție de prezența altui personaj) care accentuează izolarea ființei într-o lume, paradoxal, a comunicării, e „un fel de simfonie a cuvintelor – lirică și întunecată, pe tema limitelor însingurării", condiție tragică a ființei contemporane, „nemaipomenit de singure".

d. Structură și compoziție

1. Tema

- **Solitudinea, devenită temă principală, se grefează pe o supratemă, a ființei umane aflate într-o dramatică luptă cu destinul impus de o instanță divină, prezentă prin absență.**
- În stilul ***Psalmilor*** arghezieni, eul caută certitudinea sacralității, o neagă și o afirmă cu vehemență, pentru a-și certifica identitatea. Într-un ocean de civilizație, asaltat de milioane de biți, omul se însingurează, se dezrădăcinează, astfel încât existența îi pare un nonsens.

2. Compoziție

În determinarea propriei identități, Iona parcurge **patru trepte ontologice**:

- **depersonalizarea** (*Tabloul I*),
- **originea** (*Tabloul II*),
- **în-ființarea** (*Tabloul III*) și
- **conștiința pură** (*Tabloul IV*).

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

ALGORITMUL LECTURII UNUI TEXT LITERAR

Indicaţiile scenice implică autorul în structura textului, transformându-l într-un personaj-martor alături de Pescarul I şi II, care întregesc perspectiva mitică a tragediei: „Ca orice om foarte singur, Iona vorbeşte tare cu sine însuşi, îşi pune întrebări şi-şi răspunde, se comportă, tot timpul, ca şi când în scenă ar fi două personaje.".

A. ***Tabloul I*** debutează cu imaginea unei **guri imense de peşte**, în faţa căreia se află Iona trasând câteva cercuri cu creta (o mistificare caracteristică societăţii contemporane, prin mimarea autenticului şi esenţialului), încercându-şi norocul la pescuit cu năvodul.

- **Cercurile** conotează asumarea destinului care poate limita fiinţa, ori îi facilitează transcenderea într-un timp universal, sfidând cauzalitatea sau determinismul existenţial.
- **Monologul** se dezvoltă treptat în forme aforistice, având ca finalitate autocunoaşterea: *„Apa asta e plină de nade, tot felul de nade frumos colorate. Noi, peştii, înotăm printre ele, atât de repede, încât părem gălăgioşi. Visul nostru de aur e să înghiţim una, bineînţeles, pe cea mai mare. Ne punem în gând o fericire, o speranţă, în sfârşit, ceva frumos, dar peste câteva clipe observăm miraţi că ni s-a terminat apa.".*
- **Identitatea FIINŢĂ = peşte** este o aluzie la modelul arhetipal al originilor, în baza ideii că pentru a înţelege sensurile asunse ale existenţei, omul trebuie să acceadă la începuturile lui, în acea formă prenatală a apelor amniotice, placentare, ce sintetizează elemente ale genezei universale, şi – astfel – FIINŢA să se poată integra definitiv patriei cosmice căreia îi aparţine. Cu povara eului socializat, orice tendinţă de recuperare a stării primordiale este sortită eşecului. De aceea condiţia **depersonalizării**, în sensul negării a ceea ce este, printr-o voinţă exterioară lui, adeseori numită predestinare, se conturează ca prima treaptă în periplul lui Iona, marcat iniţial de pierderea identităţii:
  „ – (Băgând de samă că nu are ecou.) *Ei, dar ecoul?* – (Mai strigă o dată, să verifice bănuiala.) *Io,..*(Aşteaptă.)*...na...*(Aşteaptă.) – (Frecându-şi mâinile a pagubă.) *Gata şi cu ecoul meu... – Nu mai e, s-a isprăvit."* Aplecându-se peste acvariu, eroul este înghiţit de un peşte uriaş.

B. ***Tabloul II*** prezintă **interiorul unui peşte**, cu bureţi, oscioare, alge, creând impresia unui fund de mare.

- **Semiobscuritatea** determină iniţierea în cunoaştere, întoarcerea la forma primară a conştiinţei, în care obiectele nu se pot distinge; subtextual, vizează negarea

datului imediat, a tiparelor prestabilite, un fel de „analfabetizare" argheziană care instituie inocența, **condiția accederii în spațiul originar**: *„Începe să fie târziu în mine. Uite, s-a făcut întuneric în mâna dreaptă și-n salcâmul din fața casei. Trebuie să sting cu o pleoapă toate lucrurile care au mai rămas aprinse, papucii de lângă pat, cuierul, tablourile... Și-am lăsat vorbă în amintirea mea, măcar la soroace mai mari, universul întreg să fie dat lumii de pomană."*, metaforă a reordonării existenței potrivit propriilor dimensiuni afective și psihice, semnificație impusă și de imaginea peștișorului aruncat „unde «mistuirea» e mai puternică".

- **Plânsul** și **râsul** se definesc ca extremele unei tensiuni create de noua condiție ontologică a lui Iona, redescoperirea FIINȚEI sustrase voinței divine.
- Faptul este marcat tocmai de **mimarea sacrului** prin fixarea destinului unui peștișor aruncat în „mistuirea" cea mare și care îi revelează personajului statutul uman, prin faptul că anularea unei vieți, oricât de insignifiantă ar fi ea, nu rămâne indiferentă protagonistului.
- **Apropierea de divinitate** nu echivalează cu anularea afectivității, de aceea Iona „are lacrimi în ochi", pentru ca în secunda următoare să „pornească pe râs", deoarece a înșelat moartea, rămânând cu partea osoasă a peștișorului în mână. Intervenția unei forțe exterioare individului, de orice natură ar fi ea, îi anulează accederea în eternitate, prin moarte, întrucât starea thanatică este impusă de hazard și nu asumată de om, atunci când el s-ar simți pregătit pentru marea călătorie: *„ – Ar trebui să se pună un grătar la intrarea în orice suflet. – Ca să nu se bage nimeni în el cu cuțitul."*.
- **Moartea** își pierde esența ontologică, dacă rămâne doar un accident biologic. Ea trebuie pregătită și înțeleasă ca un drum inițiatic, la capătul căruia Omul, devenit **Ființă-Întru-Lume**, are Libertatea să aleagă ceea ce vrea să fie dincolo de efemera existență banală.
- Într-o mare de incertitudini, Iona încearcă să-și salveze sufletul prin *aparența unei stabilități*, metaforizate de **scândura din mijlocul oceanului**: *„Ar fi ca un lăcaș de stat cu capul în mâini în mijlocul sufletului."* – conotând Libertatea spirituală.

C. Treapta în-ființării este următoarea etapă a inițierii gnoseologice, definită în ***Tabloul III*** de simboluri-metaforă, precum **imaginea morii de vânt**, asociată destinului implacabil, care măcină ființa, neantizând-o. Iona se ferește să ajungă între dinții ei din lemn, ca semn al răzvrătirii împotriva unui Dumnezeu ce-și sancționează creația pentru infatuarea cu care a decis asupra vieții altora, demitizându-l, desacralizându-l. Existența este o

Scanned with OKEN Scanner

circumscriere permanentă în limitele prestabilite de instanța divină, o închidere pe coordonata unei spirale cu baza în sus.

- Cu cât personajul caută să se elibereze din abdomenul primului peşte, cu atât descoperă interiorul altora, explorând abisalitatea spiritului până la **esența omului, care este conştiința-de-sine, redescoperirea dublului din noi ce ne re-întregeşte**, ne redă stării primordiale, dinaintea păcatului biblic: *„– ... Dacă sunt geamăn? – Cu cine? – E aici, numai că nu-l văd. –* (Certându-se.) *De mult trebuia să-mi pun ochelari. Neglijezi azi, neglijezi mâine, ajungi să nu-ți mai vezi fratele. – Geamănul.”*, adică te depărtezi de archaeus-ul tău, care ți-ar confirma sensul valoric al firii. Gemenii nenăscuți vorbesc între ei – aluzie metaforică la pregeneză, la încercarea de a prinde substanță, de a se individualiza într-un alt spațiu decât cel impus de sacralitate.
- **Intrarea şi ieşirea din moarte** sunt o condiție a cunoaşterii prin care Iona se poate determina ca ființă gânditoare, pentru a-şi asigura libertatea spirituală şi materială: *„ – Cine e stăpân pe întoarcerea voastră? Pe reîntoarcerea noastră? – Intrăm unde vrem şi ieşim când vrem.”* .
- **Autodeterminarea** reprezintă primul pas **al în-ființării**: a te afla în lăuntrul tău, a stăpâni alchimia sufletului şi a spiritului.
- Pe un panou din fundalul scenei Iona taie o formă de **fereastră,** sugestie a libertății efemere, opusă destinului (*„– Dacă nu există ferestre, ele trebuie inventate”*).
- Ipostaza omului conştient de propria în-ființare dezvoltă metafora **răzvrătirii** în simbolul **unghiilor ascuțite**, apropiate imaginii artistice din poezia argheziană ***Flori de mucigai***: *„ – Şi în loc de mine sunt tot o unghie. Una puternică, neîmblânzită, ca de la piciorul lui Dumnezeu. O unghie care sparge încălțămintea şi iese afară la lume ca o sabie goală.”*.
- Refuzul semnului divin implică anularea legităților obiective, prin instituirea altor dimensiuni afective şi spirituale care să certifice Libertatea FIINȚEI. **Răzvrătirea** echivalează cu o renaştere sau o metamorfozare, o întoarcere permanentă la arhetip: *„ – Mamă – aş scrie –, mi s-a întâmplat o mare nenorocire. –* (Rugător, exaltat.) *Mai naşte-mă o dată! – Prima viață nu prea mi-a ieşit ea... Dar poate a doua oară ... Poate a zecea oară. Tu nu te speria numai din atâta şi naşte-mă mereu.* (Pauză.)”.
- În structura Universului, armonizarea nu mai poate fi realizată, contrariile nu mai coincid: *„ – Ne scapă mereu câte ceva în viață, de aceea trebuie să ne naştem mereu. Soldaților le scapă, mai ales, pacea; obişnuiți să doarmă în zgomot de tobe, de glasuri, la prima liniște deschid ochii, atât de larg îi deschid, că intră-n ei iarba şi păsările, ca în*

Scanned with OKEN Scanner

craterele vulcanilor stinşi. Somnambulilor le scapă nevăzuta lună, şi se trezesc în mormânt şi umblă tiptil pe acoperişurile coşciugelor şi se suie-n vârful unui fir de iarbă, care-i aruncă afară la gălbenuşul ciudatei planete.", asumare a universului nou creat, unde legităţile sunt inversate.

- Iona taie în podul palmei o **bucată de piele**, pentru a scrie cu sânge un bilet pe care-l pune într-o **băşică**, iluzie a libertăţii. Neatent, o calcă, spărgând-o „cu un zgomot teribil, de explozie". Găseşte propriul bilet, despre care bănuieşte că aparţine unui naufragiat, desconsiderat pentru atitudinea lui lamentabilă. **Relativizarea perspectivei** simbolizează repetabilitatea destinului într-un cerc unde libertatea absolută este anulată sau minimalizată.
- Tabloul se încheie cu **imaginea peştilor înotând spre Iona**, semn al ironizării norocului de care eroul nu avusese parte la începutul evenimentelor, copleşindu-l, sufocându-l. În marea lui joacă, Dumnezeu a inventat hazardul pentru a induce omului aparenta lipsă a predestinării, a cercului strâmt, a ilogicului existenţial (dacă totul respectă un tipar prestabilit, dialectica FIINŢEI nu mai are sens, devine absurdă şi atunci omul nu-şi mai justifică rostuirea în lume). „Norocul" lui Iona este ironia sarcastică a sacralităţii care sacţionează gestul pescarului de a se socoti un Dumnezeu laicizat, pecetluind viaţa altor fiinţe (*„– Aş vrea să treacă Dumnezeu pe aici. – Mi-e dor să văd pe cineva mergând pe drum. Să apară de acolo şi să dispară pe dincoace. Câţiva paşi prin dreptul meu..."*).

D. ***Tabloul IV*** conturează a patra treaptă, **a conştiinţei pure**, unde fiinţa umană îşi regăseşte **Sinele**, după experienţa dramatică a impunerii altor legi care presupun **negarea divinităţii** şi **restructurarea universului**. Imaginea debutează cu **o gură de grotă**, „spărtura ultimului peşte spintecat de Iona.". O plajă cu multe lemne şi pietre creează impresia începutului de lume. Iona apare ca un *schivnic*, cu **barba fâlfâind** (marcă a trecerii timpului): *„– Straşnic năvod mai am. Vreau să prind cu el acum soarele. – Doar atât! Soarele! (Râzând.) Şi să-l pun la sărat, poate ţine mai mult."*

- Răzvrătit împotriva timpului universal ce impune o dimensiune tragică perisabilităţii umane, Iona are forţa desprinderii de imanent, pentru a transcende în cosmicitatea fiinţei, în **lăuntrul ascuns al subconştientului**, singura soluţie **a libertăţii absolute**: *„ – O să înot pe burtă o zi, două, un an, până obosesc bine, apoi pe spate, apoi într-o dungă. Apoi într-un deget, apoi într-un fir de păr, apoi într-un fir de suflet, apoi într-o răsuflare, apoi într-un geamăt. Ies eu la un liman.",*

Scanned with OKEN Scanner

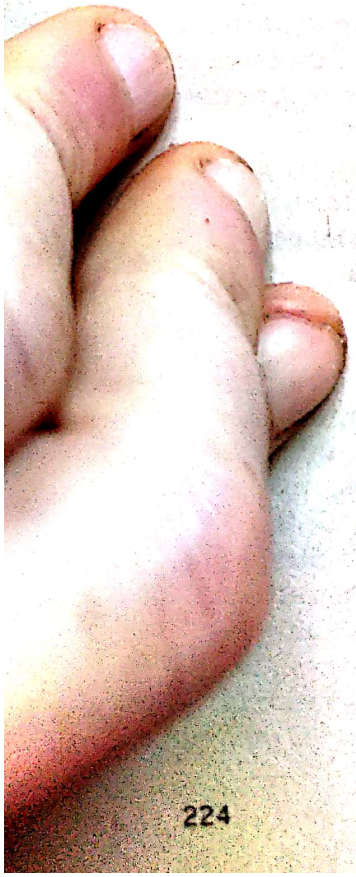
- Superioritatea „trestiei gânditoare" constă în **perseverența cu care își urmează idealul** în concretizarea lui viitoare, chiar dacă aceasta ar impune sacrificiul suprem sau ar genera o serie de transformări morfologice ale eului. **Prezența trecătoare a celor doi Pescari**, purtând pe spinare câte o bârnă, este o proiecție simbolică a omului ce-și poartă povara vieții absurde tocmai prin repetabilitatea nesfârșită a semnului răstignirii, care uniformizează individul, devalorizându-l [„ – (Suspicios.) *De ce întâlnesc mereu aceiași oameni? – S-or fi îngustat lumea până într-atâta?*"].
- În milenara resemnare, un singur motiv justifică gestul sisific: **speranța reînvierii**, ale cărei semne omul le așteaptă din partea Marelui Părinte, ca pe o răsplată a celor neprihăniți, uitând pilda creștină a Mariei Magdalena, sanctificată nu pentru condiția ei socială, sau prosternare, ci – mai ales – pentru conștientizarea sacralității ce ne pecetluiește spiritul.
- Odată cu în-ființarea noastră, redescoperirea Sinelui echivalează cu o re-naștere panteistică: Dumnezeu se află în toți și în toate, trebuie doar să privim în lăuntrul FIINȚEI, pentru ca să-L re-găsim (omul este făcut după chipul și asemănarea Lui). Adevărata mântuire se află în noi, în puterea de a ne elibera spiritul de convenințe, de angoase, de monștrii misticismului. Divinul concretizat, substanțializat, este supus umanului: *„I-au ieșit toate minunile, și venirea pe pământ, și viața, până și moartea, dar odată ajuns aici, în mormânt – nu mai poate învia. Se dă cu capul de toți pereții, cheamă toate șiretlicurile minții și ale minunii, își face vânt în dumnezeire ca leul, la circ, în aureola de foc. Dar cade în mijlocul flăcărilor. De atâtea ori a sărit prin cer, nici nu s-a gândit c-o să se poticnească tocmai la înviere!"*.
- **Persiflarea mitului reînvierii** descoperă, sub zâmbetul sarcastic al autorului, o meditație tulburătoare asupra naivității cu care ne pregătim pentru moarte, lăsând responsabilitatea faptelor noastre în grija unei forțe exterioare: *„Că noi, oamenii, numai atâta vrem: un exemplu de înviere. Apoi ne vom duce liniștiți pe la casele noastre, să murim bine, omenește, pe la casele noastre"*.
- Personajul are revelația finală a propriei existențe, **apelându-se**. Gestul semnifică lupta împotriva destinului, înfruntarea divinității, asumarea condiției individuale și, mai ales, recuperarea unui trecut resemantizat, din perspectiva căruia să conștientizeze rostul firii: **În-Sine** (eul socializat) și **Pentru-Sine** (eul reflexiv, conștiința-de-sine) reprezintă un întreg organic, soluția ultimă a transcenderii „ – (Strigă.) *Iona, Ionaaa!... E invers. Totul e invers. Dar nu mă las. Plec din nou. De data aceasta, te iau cu mine. Ce contează dacă ai sau nu noroc? E greu să*

Scanned with OKEN Scanner

fii singur. – (Scoate cuțitul.) *Gata, Iona?* (Își spintecă burta.) *Răzbim noi cumva la lumină.”*, despre care Nicolae Manolescu notează: „Gestul final al eroului nu e o sinucidere (fiindcă el nu se dă bătut: întoarcerea cuțitului împotrivă-și trebuie interpretată simbolic!), ci o salvare. Singura salvare – care înseamnă că lupta continuă și după ce condiția tragică a fost asumată. Sinuciderea ar fi fost asumarea eșecului. Cum să nu se vadă cât de imensă, de copleșitoare, ca o iluminare născută din miezul ființei, este bucuria cu care Iona își spune cele din urmă cuvinte de încurajare, înainte de înfrunta, încă o dată, destinul?” (***Triumful lui Iona***, în revista „Luceafărul”, 5 oct. 1968).

4) Originalitatea stilului

Imaginea simbolică a purificării prin sacrificiu devine metafora centrală a tragediei, mesajul parabolei în semnificațiile căreia se regăsește condiția metafizică a existenței umane: **rezistența spiritului într-o situație absurdă, un ultim arhipelag al echilibrului în lume.**



Scanned with OKEN Scanner

Prezintă originea şi evoluţia limbii române.

Limba română este de origine romanică, alături de catalana, dalmata, franceza, italiana, portugheza, provensala, retoromana, sarda şi spaniola.

A. Limba română s-a constituit ca structură morfo-sintactică între secolele I şi al VI-lea (când apar slavii, care se aşază în Panonia de Nord, trecând prin spaţiul românesc).

Conform teoriei originii nord- şi sud-dunărene, susţinută de istoricii A.D. Xenopol, Nicolae Iorga şi de filologii Sextil Puşcariu, Al. Rosetti, limba română s-a format pe un teritoriu vast, cuprins între vechile provincii romane Dacia Felix, Panonia de Sud, Dardania, Moesia Superior, Moesia Inferior şi zonele de la hotarele locuite de către dacii liberi (spaţiul carpato-danubiano-pontic).

- Limba română s-a format în urma unui proces de simbioză între limba geto-dacă şi latina populară, în două etape succesive:
  a. secolele I – al III-lea reprezintă o perioadă de **bilingvism** (geto-daca şi latina vorbită de legiunile romane, venite să apere graniţele Daciei Felix de invazia „barbară");
  b. **protoromâna** (secolele al IV-lea – al VI-lea) cuprinde trei straturi: un *substrat autohton*, cuvinte păstrate din limba geto-dacă; un *strat roman*, adoptat prin simbioză; un *adstrat*, determinat de *influenţe*.
- Secolul al III-lea marchează retragerea aureliană (între anii 271 şi 275) din provinciile cucerite, fără ca să întrerupă procesul romanizării populaţiei autohtone.

B.1. Fondul lexical era deja format în secolul al VII-lea, când se presupune că a început o nouă etapă de îmbogăţire a vocabularului, sub influenţa slavă. Structura gramaticală însă rămâne definitiv marcată de limba latină.

- Morfologic, se păstrează declinarea (simplificată), conjugarea, pronume, numerale, adverbe şi prepoziţii;
- Au loc transformări fonetice prin care se adaptează cuvinte latine (romanice) la o formă de limbaj numit de lingvişti „protoromâna", „străromâna", „româna primitivă"; cad consoanele finale „m", „n", „s", „t";

Scanned with OKEN Scanner

„l" intervocalic devine „r (rotacizarea); vocalele „a", „o", „e" – în poziţie nazală – se închid („ă", „u", „î"), grupurile consonantice se palatalizează (cl>k', gl>g').

- Sintaxa se simplifică sub influenţa limbii vorbite, când încep să se diferenţieze dialectele (*daco-român* la nordul Dunării, pe terioriul actual al României; *aromân* prezent în Grecia, Albania, Macedonia şi Bulgaria; *megleno-român*, în regiunile Salonic din Grecia, Voivodina din Serbia, Skopje din Macedonia; *istro-român*, actualmente este pe cale de dispariţie, deoarece numai 1500 de vorbitori din Croaţia îl mai folosesc).

2. Între secolele al X-lea şi al XIV-lea se observă ponderea slavonei (varianta literară târzie a limbii slave), care devine limbă oficială în cancelariile domneşti (cnezate şi voievodate), dar şi de cult, introdusă sub impulsul creştinismului.

3. Între secolele al XV-lea şi al XVI-lea, limba română este folosită în cultura scrisă, în traducerile din cărţile religioase (se remarcă tipăriturile diaconului Coresi).
   - Apar textele rotacizante ***Psaltirea Hurmuzaki, Psaltirea voroneţeană, Codicele voroneţean*** şi ***Psaltirea şcheiană*** (1578).
   - Primul text în limba română îl reprezintă ***Scrisoarea lui Neacşu din Câmpulung*** (29-30 iunie 1521), adresată judelui Braşovului.

4. Etapa umanismului românesc (secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea) impune cultura istoriografică, o formă de consemnare a faptelor istorice, politice, sociale. Apar ***Letopiseţele Ţării Moldovei*** (ale lui Grigore Ureche, Miron Costin şi Ion Neculce), scrierile cronicarilor munteni (Mihail Moxa, stolnicul Constantin Cantacuzino, Radu Greceanu şi Radu Petrescu), militând pentru formarea limbii literare unitare, conştiinţa actului scrierii, expresivitatea limbajului.
   - Este tipărită ***Biblia de la Bucureşti*** (1688), prima traducere integrală în limba română (de către fraţii Şerban şi Radu Greceanu).
   - Sunt traduse cărţi populare (***Alexandria, Floarea darurilor*** - 1620).
   - Se tipăresc texte juridico-administrative (codice de legi având caracter oficial).
   - Un monument de limbă expresivă îl reprezintă ***Psaltirea în versuri*** (1673) a mitropolitului Dosoftei.
   - Impresionează activitatea ştiinţifică a lui Dimitrie Cantemir, majoritatea studiilor fiind scrise în latina literară. Cărturarul impune primul roman alegoric din literatura română (***Istoria ieroglifică***).

Scanned with OKEN Scanner

- Şcoala Ardeleană (mişcare ideologică şi culturală delimitând iluminismul românesc) a jucat un rol important – prin activitatea istoriografică, lingvistică şi culturală (fundamentarea învăţământului primar şi gimnazial în Transilvania) – în adoptarea alfabetului latin, în fixarea normelor ortografice şi ale limbii literare, odată cu publicarea primei gramatici a limbii române ***Elementa linguae daco-romanae sive valachicae*** (1780), concepută de Samuil Micu şi Gheorghe Şincai. Ion Budai-Deleanu este singurul cărturar al Şcolii Ardelene care admite prezenţa în vocabularul limbii române şi a cuvintelor de altă origine decât cea latină (vezi studiul lingvistic ***Fundamenta gramaticae linguae romanicae*** – 1812).

5. Ultima etapă a dezvoltării limbii naţionale marchează un proces de reromanizare (secolul al XIX-lea), prin influenţele exercitate de către limbile franceză (în perioada fanariotă), italiană, latina savantă, în urma unor evenimente politice şi sociale din Europa Apuseană şi ţările române (emigraţia franceză produsă de Revoluţia din 1789, revoluţiile burgheze europene din anul 1848, Unirea Principatelor din 1859).

   - Se fundamentează limba literară unitară, prin dezvoltarea învăţământului secundar (constituirea primelor licee - „Sfântul Sava" la Bucureşti – 1825, Colegiul Naţional la Iaşi – 1828) şi superior, prin apariţia periodicelor („Albina românească" al lui Gheorghe Asachi, la Iaşi – 1829, „Curierul românesc" al lui Ion Heliade Rădulescu, la Bucureşti – 1829, „Gazeta de Transilvania" al lui Gheorghe Barițiu, la Braşov – 1838).

   - Se diferenţiază limbajul popular (subdialecte particularizate fonetic: moldovenesc, muntenesc, bănăţean, crişean, maramureşean) şi limbajul literar (cu variantele presupunând constituirea unor mesaje specializate, în funcţie de tipurile de cunoaştere şi de comunicare în diferite domenii de activitate umană, numite stiluri funcţionale: ştiinţific, juridico-administrativ, religios, publicistic, beletristic).

   - Se fundamentează literatura naţională originală, prin activitatea lui Ienăchiţă Văcărescu, Anton Pann, Alexandru Odobescu, Ion Heliade Rădulescu, Dimitrie Bolintineanu, Nicolae Bălcescu, Vasile Alecsandri, Constantin Negruzzi, Alecu Russo ş.a. În acest fel, textul artistic se diversifică pe genuri şi specii literare, marcând o evoluţie fără precedent a limbii române.

Scanned with OKEN Scanner

căreia îi sunt valorificate toate resursele expresive (se formează limbajul poetic românesc).

6. Limba națională se află într-o continuă transformare (la nivel lexical şi morfologic), sub impulsul vorbirii care impune norma lingvistică.

C. Din fondul lexical românesc, se presupune că:

- elementele de **origine latină** reprezintă 60%-66%;
- circa 100-150 de cuvinte sunt de **origine geto-dacă** (*Abrud, Argeş, baci, baltă, Bârzava, barză, băiat, boltă, brad, brânză, brâu, a bucura, Buzău, căciulă cătun, Cerna, cioară, cioc, copac, copil, Criş, a dărâma, Dunăre, gard, ghimpe, grădină, groapă, Jiu, Lotru, mal, mazăre, măgar, măgură, moş, Motru, mugur, Mureş, Olt, pârâu, Prut, pupăză, raţă, a răbda, a rezema, a ridica, sâmbure, strugure, ţap, ţarc, a urca, urdă, vatră, a vătăma* ş.a.);
- 20% sunt cuvinte de **origine slavă** (*bejenie, Bistriţa, bogat, boier, bolnav, Breaza, ceas, ciudă, a clădi, cleşte, coasă, cocoş, Cozia, crâng, a croi, curcă, danie, dar, a dărui, dihor, a dobândi, drag, dumbravă, gâscă, gât, gleznă, greblă, grijă, groaznic, har, Ialomiţa, iaz, izbândă, izvor, maică, nădejde, nevastă, obraz, răzmeriţă, rob, rudă, sabie, sfânt, Snagov, streajă, Suceava, Târgovişte, Vâlcea, vecernie, veveriţă, vidră, Voroneţ, zidar, Zlatna* ş.a.).
- Cuvintele de **origine greacă** au o pondere mai mică (*anomalie, busuioc, cangrenă, catarg, costisitor, crin, dafin, flamură, hârtie, livadă, mătase, plicticos, politicos, simfonie, sindrofie, stol, teatru, tifos, tiran, traistă, zale* etc.).
- **Influenţa maghiară** se manifestă după secolul al X-lea (*aldămaş, ban, a bănui, belşug, birău, cătană, a cheltui, chezaş, chibrit, chip, meşter, nemeş, oraş, vamă* ş.a.).
- Odată cu stabilirea saşilor în Transilvania (secolul al XII-lea), colonizarea şvabilor în Banat (secolul al XVIII-lea) şi dominaţia austro-ungară în Bucovina (până în anul 1918), în fondul lexical românesc intră şi cuvinte de **origine germană** (*cartof, buştean, chelner, chiflă, griş, halbă, pantof, parizer, rabat, stofă, şlep, şniţel, şnur, şorţ, şpriţ, ştrudel, şvaiţer* etc.).
- Trei secole de **dominaţie turcească** se resimt şi în vocabularul limbii noastre (*acadea, baclava, balama, basma, cais, caşcaval, chiftea, ciorap, ciorbă, ciulama, dovleac, dulap, geam, geantă, ghiveci, halva, harbuz, huzur, iahnie, iatac, lalea, liliac, musaca, muşteriu, nufăr, papuc, pastramă, pilaf, saltea, sarma, tavan, telemea, tichie* ş.a.).
- Influenţa **limbii franceze** începe în secolul al XIX-lea (vizând viaţa mondenă: *binoclu, blazon, cameristă, cancan, capă, restaurant, şampanie* etc.) şi continuă în secolul al XX-lea, mai ales în stilul ştiinţific.

Scanned with OKEN Scanner

- Lexicul din domeniul artei conţine şi cuvinte de **origine italiană** (*bariton, basorelief, capodoperă, duet, flaut, partitură, primadonă, solo, stampă, tenor*). Italienisme apar, de asemenea, în practicile financiare (*acont, agenţie, bancă, fisc, gir, scadenţă*) sau militare (*armată, asediu*).
- Asupra limbii române s-a exercitat influenţa **limbii ruse** în timpul administraţiei Regulamentului Organic (1829-1853) şi în perioada comunistă (*instructaj, magistrală, procuratură, prospect, stepă, transfocator, troică, tundră* ş.a.).

Scanned with OKEN Scanner

Evidenţiază contribuţia cronicarilor români
la *formarea conştiinţei istorice.*

1) Premise istorice
2) Cronicarii moldoveni
3) Cronicarii munteni
4) Concluzii

1) Premise istorice

Perioada medievală este marcată de activitatea culturală a mitropoliţilor, a preoţilor şi a călugărilor. Începând cu secolul al XVII-lea, ea încetează de a mai reprezenta un domeniu exclusiv al bisericii şi se orientează spre cancelariile domneşti sau familiile boierilor luminaţi, dintre care un moment important îl constituie cronicarii moldoveni, deoarece demonstrează pentru prima oară unitatea de neam, de limbă şi teritoriu a tuturor românilor din spaţiul carpato-danubiano-pontic.

Chiar dacă unele cronici sunt scrise în limba slavonă, ***Letopiseţele Ţării Moldovei*** au fost concepute în limba română pentru a se oferi ca modele lingvistice, delimitând o etapă în evoluţia limbii române.

În spiritul umanismului renascentist, cronicarii
- afirmă funcţia educativă a istoriei;
- argumentează latinitatea limbii române, originea romană şi comună a tuturor românilor;
- aclamă importanţa instituţiei domneşti, voievodul întruchipând monarhul luminat;
- pun bazele istoriografiei ca ştiinţă.

2) Cronicarii moldoveni

a. Letopiseţul lui **Grigore Ureche** surprinde evenimente „de la Dragoş-Vodă până la Aron-Vodă" (1359-1594), fără a se păstra în original, ci doar în câteva copii ale unor diaconi (Simeon Dascălul, Misail Călugărul şi Axinte Uricarul).

În ***Predoslovie***, Grigore Ureche precizează scopul istoriografic, de a restaura o epocă, de a recupera informaţii despre originea ţării şi a poporului, „ca să nu să înnece a toate ţările anii trecuţi şi să nu să ştie ce s-au lucrat, să să asemene fiarelor şi dobitoacelor celor mute şi fără minte.".

Letopiseţul trebuie să ofere un cod moral urmaşilor, „să rămâie feciorilor şi nepoţilor să le fie de învăţătură, despre cele rele să să ferească şi să să socotească,

Scanned with OKEN Scanner

iară dupre cele bune să urmeze şi să să îndirepteze.".

În acelaşi text, este formulată ideea unităţii de teritoriu, aspiraţii, limbă a tuturor românilor din Moldova, Ţara Românească şi Ţara Ungurească (Transilvania): „Rumânii, câţi să află lăcuitori la Ţara Ungurească şi la Ardeal şi la Maramoroşu, de la un loc sântu cu moldovenii şi toţi de la Râm să trag.". La baza documentelor istoriografice folosite de cronicar în favoarea unităţii stau referinţe ale cărturarilor latini, francezi şi italieni a căror operă a studiat-o la cursurile şcolii „Frăţia ortodoxă" din Lvov, în Polonia. Aici învaţă limba latină, retorica şi poetica scriitorilor clasici, influenţa lor remarcându-se în stilul impersonal, solemn, concis, în descrierea câmpurilor de luptă şi a portretelor (al lui Ştefan cel Mare, Matei Corvin, Petru Rareş, Ştefan Lăcustă, Ion Armeanul – imaginile groteşti, pline de sadism, vor inspira nuvela istorică a lui Constantin Negruzzi).

Treptele ierarhiei sociale de la mare logofăt şi spătar la mare vornic al Ţării de Jos, îl determină să conştientizeze necesitatea fundamentării istoriografiei, mai ales pe coordonata originii românilor, mai puţin a succesiunii domniilor.

b. ***Letopiseţul Ţării Moldovei*** este continuat de **Miron Costin,** „de la Aron-Vodă încoace" (1594-1661). Intenţia cronicarului a fost de a surprinde momente în evoluţia limbii şi a poporului român „de la primul descălicat", având la bază surse ştiinţifice, pentru a susţine continuitatea elementului daco-roman în spaţiul românesc, „atât cât din truda noastră să nu să uite lucrurile şi cursul ţării, de unde au părăsit a scrie răposatul Ureche vornicul.".

Este primul istoriograf în cultura română care lucrează după un plan clar, cunoscând locul fiecărui detaliu informativ, cu eforturi conştiente în privinţa documentării, a stabilirii cauzelor şi anticipării consecinţelor. Bătăliile sunt consemnate cu detalii vizând mai multe paliere (militar, politic, diplomatic, prezentarea tipurilor de arme, a erorilor strategice şi tactice).

Cronica este presărată cu multe dialoguri care au ca scop varietatea stilistică, anularea monotoniei lecturii.

Evenimentele surprinse începând cu anul 1653 au un caracter memorialistic, întrucât Costin a participat în mare măsură la întâmplările relatate.

Figuri istorice remarcabile rămân Tomşa, Barnovschi, Gheorghe Ştefan, Vasile Lupu. Istoria, pentru cronicar, însemna o abordare complexă a apariţiei şi dezvoltării poporului român, visul său fiind

Scanned with OKEN Scanner

conceperea unui studiu monografic asupra neamului, structurat epic, chiar dacă recunoaşte lipsa surselor interne, a documentelor necesare: „Îndemnatu-m-au mai multu lipsa de ştiinţa începutului aceştii ţări, de descălicatul ei cel dintâi, toate alte ţări ştiindu începuturile sale". Are, din această perspectivă, conştiinţa pionieratului pe care îl întreprinde.

Implicarea politică în activitatea domnească îi solicită energia spirituală într-o măsură care îl determină să renunţe la proiectul ştiinţific.

Dacă în cronica lui Ureche modelul voievodal se concretiza în personalitatea lui Ştefan cel Mare, letopiseţul lui Costin acordă o atenţie deosebită domniei lui Vasile Lupu.

Pentru prima oară se formulează conştiinţa actului scrierii („Eu voi da samă de ale mele, câte scriu.") şi, de aceea, preocuparea cărturarului pentru unitatea structurală a letopiseţului se concretizează în „zaceale" (adevărate unităţi estetice autonome, care, scoase din context, nu-şi pierd valoarea literară).

În ***Predoslovie***, atrage atenţia asupra copiilor imperfecte ale celor trei călugări care au reconstituit letopiseţul lui Ureche („Că celelalte ce mai sântu scrise adaosături de un Simeon Dascălul şi al doilea, un Misail Călugărul, nu letopiseţe, ce ocări sîntu.[...] Şi mult mă mir de unde au luat aceste basne."), precizând faptul că actul său cultural este o restaurare istorică în limitele adevărului, fapt pentru care scrie ***De neamul moldovenilor, din ce ţară au ieşit strămoşii lor***. Acest studiu trebuia să preceadă letopiseţul, fiind considerat cea mai importantă sinteză istorică, geografică, etnografică şi lingvistică a românilor, anterioară monografiei lui Dimitrie Cantemir, ***Descriptio Moldaviae***.

c. Cel de-al treilea letopiseţ „de la Dabija-Vodă până la a doua domnie a lui Canstantin Mavrocordat" continuă consemnarea - de către **Ion Neculce** - a faptelor istorice, între 1661 şi 1743, deosebindu-se de cele anterioare prin perspectiva subiectivă a discursului, o mare parte din evenimente fiind contemporane cronicarului.

Izvorul folcloric al informaţiilor pare să obiectiveze relatarea întâmplărilor, pentru că vin „din auzitele celor bătrâni boieri", gradul de implicare a autorului fiind marcat de enunţul „istoria aceasta au fost scrisă în inima mea.".

Letopiseţul apare precedat de 42 de legende, intitulate ***O samă de cuvinte***, cu sopul de a completa sursele

Scanned with OKEN Scanner

istoriografice (acolo, unde nu există izvor documentar, se apelează la memoria populară).

Mai puţin o scriere ştiinţifică, impersonală, obiectivă, cronica lui Neculce are virtuţi literar-artistice, prin diversitatea mijloacelor de expresivitate, prin varietatea modurilor de expunere (portretul, dialogul, naraţiunea).

d. **Dimitrie Cantemir**, pentru puţin timp domn al Moldovei (1693, 1710-1711), este un adevărat „uomo universale", personalitate enciclopedică datorită contextului social-politic privilegiat, ca fiu al domnitorului Constantin Cantemir (studiază la Constantinopol cu profesori celebri toate disciplinele umaniste, pasionat fiind de filosofie şi de geografie).

Cunoscând viaţa politică, în ceea ce presupun culisele intrigilor şi ale tratatelor diplomatice, scrie o lucrare cu impact european deosebit, ***Incrementa atque decrementa aulae othomanicae***, în anul 1716, în care formulează principiul istoricităţii imperiilor (se nasc, se dezvoltă şi, iremediabil, dispar), oferă informaţii secrete despre ascensiunea Porţii Otomane (în variantele traduse – lucrarea a fost consultată de Voltaire, Victor Hugo, George Byron).

În spiritul ideilor cronicarilor moldoveni, Cantemir susţine romanitatea şi continuitatea românilor pe teritoriul Daciei, redactând (iniţial în latină, apoi în limba română) ***Hronicul vechimei a romano-moldo-vlahilor***, la solicitarea Academiei din Berlin, forum ştiinţific internaţional, al cărui membru era din anul 1714.

3) Cronicarii munteni

În Muntenia, apar cronici anonime orientate spre istoria anumitor case boiereşti, cea mai cunoscută fiind ***Cronica Bălenilor*** (din episodul luptei de la Călugăreni dintre Mihai-Vodă şi Hassan-Paşa se inspiră George Coşbuc în celebra baladă *Paşa Hassan*). Scriere polemică şi agresivă împotriva Cantacuzinilor (favorabil înfăţişaţi în ***Letopiseţul cantacuzinesc***), ea consemnează evenimente de la întemeierea Ţării Româneşti (1290) până la anul 1688, când Constantin Brâncoveanu încredinţează editarea cronicii sale oficiale lui Radu Greceanu, unul dintre traducătorii ***Bibliei de la Bucureşti***.

Vornicul Radu Popescu este desemnat să scrie cronica oficială a domniei lui Nicolae Mavrocordat.

Istoria Ţării Româneşti, de stolnicul Constantin Cantacuzino, se remarcă prin rigoarea ştiinţifică, prin imparţialitatea cărturarului, spre deosebire de celelalte texte istoriografice muntene.

Scanned with OKEN Scanner

4) Concluzii

Cronicarii susțin funcția educativă a letopisețelor, acceptarea critică a izvoarelor istorice, surprind lupta antiotomană a țărilor române, sunt preocupați să demonstreze originea comună a tututror românilor, latinitatea limbii, continuitatea elemenului daco-roman în Dacia, prin aceasta punând bazele istoriografiei naționale.

Cronicile văd lumina tiparului mult mai târziu, odată cu publicarea lor de către Mihail Kogălniceanu (în revista „Arhiva românească", anul 1843), deschizând astfel o tradiție a literaturii artistice de factură istorică.

Scanned with OKEN Scanner

Prezintă caracteristicile *umanismului românesc.*

1) Umanismul european
2) Umanismul românesc
   a. cultural
   b. literar
3) Concluzii

1) Umanismul european

Umanismul reprezintă un curent de gândire manifestat în perioada Renaşterii italiene, între secolele al XIV-lea şi al XVI-lea, extins în Europa Occidentală şi mai târziu în cea Răsăriteană, cu spectru larg de acţiune în plan cultural (istoric, filosofic şi artistic).

Principalele direcţii de acţiune vizează:

- opoziţia faţă de fanatismul religios (concretizată în Reforma din 1517, care separă Germania de papalitate, odată cu protestul lui Martin Luther împotriva indulgenţelor; evanghelismul în Franţa, iniţiat de Lefèvre d'Étaples, traducător al ***Bibliei***);
- restituirea demnităţii umane afectate de obscurantismul secolelor anterioare, propunând modelul sfântului şi al ascetului;
- reluarea principiilor umanismului Antichităţii (încrederea în capacitatea omului de a se perfecţiona continuu prin educaţie, principalele discipline de studiu fiind aritmetica, astronomia, dialectica, geometria, gramatica, muzica şi retorica);
- dezvoltarea umanismului popular (valorificarea folclorului recuperează o filosofie a existenţei, concentrată în proverbe, legende, basme);
- crearea de biblioteci în principalele centre culturale;
- înfiinţarea universităţilor şi a şcolilor secundare, de meserii;
- protejarea artiştilor şi a oamenilor de ştiinţă de către regi, papă, seniori (sub forma unui mecenat);
- recunoaşterea limbilor naţionale;
- instituirea noului model pedagogic umanist (învăţarea limbilor vechi latina, greaca, ebraica; individualizarea studiului; cultivarea mişcării fizice şi a igienei);
- apariţia unui model cultural, *l'uomo universale*, dezvoltat armonios, dominat de raţiune, iubitor al frumosului, îmbinând erudiţia şi iniţiativa practică, „doctor în toate

Scanned with OKEN Scanner

ştiinţele şi în alte câteva pe deasupra" (Pico Della Mirandola).

Reprezentanţi de seamă în **Italia** sunt Dante Alighieri, Niccoló Machiavelli, Galileo Galilei, Leonardo Da Vinci, Rafael, Michelangelo Buonarroti, Francesco Petrarca; în **Franţa**: François Rabelais; Michel De Montaigne, Pierre Ronsard; în **Olanda**: Erasmus din Rotterdam; în **Anglia**: Thomas Morus, Francis Bacon; în **Germania**: Martin Luther etc.

2) Umanismul românesc

Umanismul românesc s-a dezvoltat, la început, în Transilvania, ulterior în Moldova şi Ţara Românească, cultivat fiind de voievozii interesaţi să-şi consolideze statul feudal.

A. cultural

- Întâiul umanist renascentist, de formaţie europeană, este Nicolaus Olahus (1493-1568), în opera căruia (***Hungaria***) se afirmă ideea romanităţii, a originii istorice comune şi a unităţii de limbă a poporului român.

- Întâiul mare umanist muntean rămâne Neagoe Basarab, care a domnit între anii 1512 şi 1521. În codul de precepte morale pe care l-a transmis, scriind ***Învăţăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie***, apar idei umaniste vizând statutul exemplar al omului (respectat numai pentru meritele personale) şi al raţiunii (forţa dreptăţii, importanţa omeniei şi a vredniciei, necesitatea diplomaţiei în menţinerea păcii).

- Umanismul cronicarilor moldoveni implică:
  - valoarea educativă a istoriei;
  - asumarea unei responsabilităţi a scrisului:
  - ilustrarea modelelor voievodale animate de patriotism (Grigore Ureche elogiază personalitatea lui Ştefan cel Mare, Miron Costin, pe cea lui Vasile Lupu, iar Ion Neculce insistă asupra domniei lui Dimitrie Cantemir);
  - afirmarea, cu argumente ştiinţifice, a latinităţii limbii române, a continuităţii elementului daco-roman, a unităţii de limbă şi teritoriu a tuturor românilor;
  - lupta pentru păstrarea independenţei neamului;
  - fundamentarea unei culturi (filosofie şi literatură artistică), pentru a crea premisele unei limbi literare unitare şi a unei coştiinţe naţionale.

Scanned with OKEN Scanner

B. literar

➢ Remarcabil pentru portretistica inițiată de **Grigore Ureche** rămâne chipul lui Ştefan cel Mare din ***Letopiseţul Ţării Moldovei***, în care autorul multiplică ipostaza naratorului omniscient, intradiegetic. După ce fixează timpul şi spaţiul care contextualizează portretul fizic şi moral al voievodului moldovean, cronicarul desfăşoară o multitudine de procedee ale caracterizării directe şi indirecte.

Sintagma „om nu mare de statu" este o figură sintactică numită litotă, cu ajutorul căreia se estompează defectele personajului istoric (referitoare la înălțimea lui); accentul cade pe calităţile morale ale lui Ştefan cel Mare, devenit model la care să se raporteze „cumplitele vremi", contemporane cărturarului.

Expresia „mânios şi degrabă vărsătoriu de sânge nevinovat" susţine impulsivitatea, contrapunctată de autoritatea excesivă: „de multe ori la ospeţe omorâea fără giudeţu".

Portretul continuă cu alte detalii însumând inteligența şi înţelepciunea necesare unui autentic monarh („întreg la fire").

Caracterul ubicuu este sugerat în enunţul „Unde nu gândiiai, acolo îl aflai", marcând interesul domnitorului pentru toate aspectele sociale din ţara sa, contactul direct cu viaţa supuşilor.

Abilitatea psihologică se evidenţiază în afirmaţia „Unde era nevoie însuşi se vârâia, ca văzându-l ai săi să nu să îndărăpteze".

Enunţul „Şi unde biruia alţii, nu perdea nădejdea" subliniază caracterul puternic, stăpânirea de sine, „că ştiindu-să căzdut gios, să rădica deasupra biruitorilor" – superioritate spirituală în raport cu inamicii.

Domnitorul devine model comportamental şi în familie. Fraza „Mai apoi, după moartea lui, şi ficiorul său, Bogdan vodă, urma lui luasă, de lucruri vitejeşti" relevă capacitatea persoanei istorice de a deveni un fin pedagog, prin forţa exemplului propriu: „Din pom bun roadă bună op să iasă.", proverb care trădează prezenţa naratorului intradiegetic.

Portretul subiectiv este accentuat prin hiperbolizare, pe coordonata ipostazei de *pater familias*: „Atâta jale era, de plângé toţi ca după un părinte al său, că cunoştiia toţi că s-au scăpatu de mult bine şi multă apărătură".

Ulterior, ultima treaptă a panegiricului o reprezintă proiecţia mitică, prin stihialitatea naturii, anticipatoare a morţii voievodului: „Au fostu ploi grele şi povoaie de ape şi multă înecare de apă s-au făcut". Structural, se creează un portret mozaicat. In plan istoriografic, ultima frază corespunde unui necrolog, iar intenţia cronicarului este să ne sugereze faptele care definesc o personalitate marcantă, a

Scanned with OKEN Scanner

lui Ştefan cel Mare. Atitudinea naratorului rămâne clasicizantă.

➢ **Miron Costin** scrie primul poem filosofic din literatura română, intitulat ***Viaţa lumii*** (1672), precedat de o estetică a poeziei, ***Înţelesul stihurilor. Cum trebuiaşte să să citească.*** Intenţia cărturarului a fost „mai multu să să vază că poate şi în limba noastră a fi acest feliu de scrisoare ce să cheamă stihuri". Autorul diferenţiază între „scrisoare legată de sileave, cu număr" (poezia) şi „altă scrisoare dezlegată" (proza).

Se recunosc - în structura textului - teme şi motive din literatura universală renascentistă, precum *vanitas vanitatum et omnia vanitas* („Fum şi umbră sîntu toate, visuri şi părere./Ce nu petrece lumea şi-n ce nu-i cădere?"); *fortuna labilis* („Norocul la un loc nu stă, într-un ceas schimbă pasul./Anii nu potu aduce ce aduce ceasul"); motivul *ubi sunt* („Cei din lume/Mari împăraţi şi vestiţi [...]/Acu de-abiia nume/Le-au rămas de poveste."). Lirismul gnomic al poemului este dominat de un fior elegiac care îi asigură unitatea stilistică: „A lumii cântu cu jale cumplită viiaţă/Cu griji şi primejdii, cum iaste şi aţa/ Prea supţire şi-n scurtă vreme trăitoare/O, lume hicleană, lume înşelătoare.".

Talentul artistic al cronicarului se remarcă şi în descrierile literare, memorabil rămânând episodul invaziei lăcustelor, din ***Letopiseţul Ţării Moldovei...***, în care se pot diferenţia cele trei coordonate ale tabloului:

a. *Fundalul* surprinde cerul translucid, maculat de „un nuor sau o negură", subiectivizarea depinzând de o anume distanţare; autorul nu are o percepţie reală a mişcării lăcustelor, ambiguizează, creează suspansul, generator al fricii, inducând o stare fantastică: „În loc ni s-au luat soarele de desimea muştelor.", un superlativ stilistic al masei imense de insecte, efectul de groază determinat de „întunecare". Se observă o gradare psiho-afectivă de la nelinişte la teroare, sugestie a unui sfârşit apocaliptic.

b. *Perspectiva* surprinde lucrurile în mişcare descendentă şi ascendentă: „Cele ce zbura mai sus, ca de trei sau patru sulițe nu era mai sus, iară carile era mai gios de un stat de om şi mai gios zbura de la pământu.". Apare imaginea predominantă a unei mişcări simultane contrare ce creează impresia de apăsare, de greutate materială, susţinută şi printr-o cromatică a disperării, a descompunerii materiei, a degradării organicului („întunecare",

Scanned with OKEN Scanner

„pământ negru, împuțit", „nice frundze, nici pai, ori de iarbă, ori de sămănătură nu rămânea."). La nivel stilistic, sunetul contrapunctează metafora distrugerii totale, ireversibile. Repetiția are ca efect tensionarea situației, reflex al subiectivității naratorului.

c. *Prim-planul* se concentrează asupra vidului spațial, sintetizând mesajul artistic, care vizează fragilitatea ființei umane în fața naturii dezlănțuite.

➢ **Ion Neculce** este primul povestitor autentic din literatura română, anticipând narațiunea crengistă. Predispoziția cronicarului pentru legendar și anecdotic se remarcă în cele 42 de povestiri intitulate ***O samă de cuvinte***, care preced ***Letopisețul Țării Moldovei...***, cu intenția declarată de a delecta cititorul. Sintagma „o samă" devine metafora memoriei afective populare, izvorul folcloric al legendelor dominate de oralitatea stilului. Formula specific populară creează perspectiva mitică a relatării, prin aceasta fixându-se o convenție, în baza căreia naratorul își asumă responsabilitatea denaturării evenimentelor, cu scopul de a impresiona receptorul (accentul cade pe funcția persuasivă a comunicării și fatică a limbajului).

Inserția dialogului convertește cititorul în spațiul fabulației, îl transformă într-un receptor activ (tehnică modernă a prozei interbelice): „Și s-au suit pe dânsul Ștefan-Vodă: «Sărace Purece, de-oi scăpa eu și tu, atunce ți-i schimba numeli din Purice în Movilă.»". Fluența discursului este asigurată de recurența conjuncției „și" (narativ), cu efect în tensionarea evenimentelor, în acumularea detaliilor (trădează ipostaza unui narator omniprezent, intradiegetic): „Și au dat Dumnedzeu și au scăpat amândoi. Și l-au și făcut boier, armaș mare, pre Purece. Și dintru acel Purece aprodul s-au tras neamul Movileștilor [...]." .

➢ **Dimitrie Cantemir**, „Lorenzo De Medicis al nostru" (G. Călinescu) reprezintă figura emblematică a umanismului românesc și european, prin diversitatea domeniilor abordate: arhitectură, dialectologie, etnografie, geografie, filosofie, folclor, istorie, lingvistică, muzică, politologie, sociologie. Remarcabile rămân eseul filosofic ***Divanul sau Gâlceava înțeleptului cu lumea sau giudețul sufletului cu trupul*** (1698), romanul alegoric ***Istoria ieroglifică*** (1705) și studiul monografic ***Descriptio Moldaviae*** (1716).

Monografia Moldovei este structurată în trei părți distincte, vizând geografia, politica și spiritualitatea moldovenilor (urmărită pe două coordonate: religia creștină și

Scanned with OKEN Scanner

folclor). În urma investigațiilor pe teren, Cantemir reușește să traseze prima hartă topografică a Moldovei medievale, demonstrând, cu ajutorul săpăturilor arheologice, vechimea și continuitatea populației autohtone. Este primul în cultura română care întocmește o fișă etnopsihică a moldovenilor, diferențiind temperamentele din Țara de Sus (Bucovina) de cele din Țara de Jos (Moldova), o anume reticență la progres, graiurile și variante lexicale pe grupe de vorbitori (bărbați/femei, copii/adulți). Stabilește o legătură spirituală între culorile, ornamentica și arhitectura caselor, anticipând teoria „matricei stilistice" a lui Blaga. Descrie obiceiuri, tradiții, ritualuri specifice românilor (pentru prima dată se menționează originea romană a dansului „călușarii" și mitul zburătorului).

Istoria ieroglifică rămâne și astăzi o scriere ezoterică, deși autorul oferă cheia lecturii în finalul romanului, sub forma unor *Scări a numerelor și cuvintelor ieroglificești tâlcuitoare*, stabilind între personalități istorice aparținând Brâncovenilor și Cantemireștilor corespondențe alegorice, în ipostaza unor animale și păsări. Textul a rămas în manuscris până la 1883, întrucât exprima atacuri la adresa conducătorilor Imperiului Otoman.

Cele douăsprezece părți sunt precedate de mesaje ale autorului prin care afirmă conștiința actului scrierii, condiția artistului, lămuriri asupra descifrării sensurilor ermetizate printr-o cheie a lecturii (*Izvoditoriul cititoriului sănătate, Iarăși către cititoriu*) și de o *Scară a numerelor și cuvintelor streine tâlcuitoare*, primul dicționar de neologisme în limba română, în care autorul încearcă să explice termenii de origine străină (mai ales, latină și greacă). Simulând circularitatea, romanul se încheie cu un epilog (*Iarăși către cititoriu*), în care atrage atenția asupra următoarei scări tâlcuitoare, unde se decodifică alegoria pasăre/animal – oameni.

Sintaxa latinei culte face greu de parcurs subiectul romanului, care surprinde, în detalii acumulate progresiv, lupta pentru domnie între Dimitrie Cantemir (Inorogul), pe de o parte, și Mihai Racoviță (Struțocămila), pe de altă parte, susținut de Constantin Brâncoveanu (Corbul). Prin uneltirile boierilor din Moldova (alegorizați de animale) și ale celor din Țara Românească (simbolizați de păsări), este ales Racoviță, iar Cantemir devine o țintă a răzbunării celorlalți. Întemnițat fiind, reușește să evadeze, mituind paznicii, și se refugiază la ambasada franceză din Constantinopol. Schimbarea vizirului este benefică pentru Dimitrie, repus ulterior în drepturile politice și materiale. Romanul se încheie cu semnarea unei convenții de către ambii domnitori, în baza căreia se angajează să nu mai intervină în treburile interne ale celeilalte țări.

În structura romanului, contribuția la dezvoltarea culturii române, în spirit umanist, este deosebită.

Scanned with OKEN Scanner

- Autorul s-a străduit să reformeze limba română, capabilă să exprime noţiunile ştiinţifice, abstracte şi psihologice, de aceea textul abundă în proverbe şi zicători („a face din tânţar armăsar", „a râde pe sub mustăţi", „a rămâne cu gura căscată", „a lega teie de curmeie", „a schimba feţe", „a se zbate ca peştele pe uscat", „a avea ac de cojocul cuiva" ş.a.).
- Dintre ideile filosofice, se recunoaşte concepţia despre cronici, potrivit căreia istoriografia păstrează faptele eroilor asigurându-le nemurirea, aşadar istoricii merită mai multe laude decât eroii: fără ei, faptele mari nu ar fi cunoscute.
- Cărturarul vede în ştiinţă „făclia adevărului".
- Atitudinea stoică se remarcă în ipostaza Inorogului întemniţat: supremaţia raţiunii, a echilibrului în situaţii de cumpănă.
- Paradigma existenţei umane este ciclicitatea, veşnica şi neobosita mişcare a naturii.
- Apar prezentate, pentru prima oară, clasele şi categoriile sociale româneşti.
- Autorul optează pentru monarhia absolutistă luminată. Astfel, voievodul dorit de popor este mai în drept să domnească, decât cel desemnat de nobili. Sfetnicii trebuie să fie aleşi numai din rândul oamenilor înţelepţi şi credincioşi. Monarhul să dovedească dreptate şi milă faţă de supuşi, să respecte legile şi să nu urmărească tendinţe expansioniste. Pentru Cantemir, domnitorul reprezintă un cârmaci, iar ţara, o corabie.
- Preocupat de unitatea structurală şi armonia interioară a romanului, cărturarul inserează texte lirice originale (având caracter meditativ, filosofic) şi „760 de sentenţii" (cu funcţie narativă precisă: nexuri ale episoadelor, anticiparea evenimentelor, concentrarea mesajului etic).

3) Concluzii

Umanismul românesc defineşte primul curent cultural de amploare manifestat de-a lungul a două secole în ţările române, cu implicaţii deosebite în formarea conştiinţei istorice, în fundamentarea naţiunii române (un secol mai târziu), în constituirea statului român unitar modern. În aceeaşi măsură, a fost supapa spirituală a unei epoci aflată sub presiunea imperiilor care s-au succedat, afirmând o dată în plus dispoziţia nativă a românilor pentru creaţie.

Scanned with OKEN Scanner

Prezintă caracteristicile *iluminismului românesc.*

1) Iluminismul european
2) Iluminismul românesc
   a. ideologic
   b. cultural
3) Iluminismul literar. Ion Budai-Deleanu, *Ţiganiada*

1) Iluminismul european

Iluminismul reprezintă o mişcare ideologică, spirituală şi culturală, apărută în Franţa secolului al XVIII-lea, apoi în Anglia şi Germania, cu implicaţii pe toate palierele existenţei social-politice, istorice şi artistice ale epocii (declarându-şi descendenţa din Renaştere, mai ales prin intenţia de a propune o nouă ordine care să configureze o societate ideală).

Este epoca marilor reforme economice, în stare să asigure progresul civilizaţiei în care monarhul luminat trebuie să garanteze libertatea fiinţei, fericirea supuşilor, educaţia acestora (idealul pedagogic este ilustrat în romanul ***Emile sau despre educaţie***, de Jean-Jacques Rousseau).

În esenţă, iluminismul vizează:

- cultul raţiunii şi al ştiinţelor (între anii 1751 şi 1772, în Franţa, apare marea operă colectivă ***Enciclopedia sau Dicţionarul raţional al ştiinţelor, artelor, meseriilor***, sub îndrumarea filosofului Denis Diderot şi a matematicianului Jean Le Rond d'Alambert);
- emanciparea popoarelor prin cultură;
- respingerea dogmelor, a prejudecăţilor;
- caracterul anti-feudal, anti-clerical, anti-monarhic;
- încrederea în spiritul critic (se studiază ***Biblia***, pentru a-i sublinia contradicţiile – vezi ***Istoria critică a Vechiului Testament***, de francezul Richard Simon – 1687);
- eliminarea prejudecăţilor politice şi religioase (conflictele de orice natură pot fi înlăturate prin crearea unei Cetăţi universale populate de „cetăţeni ai lumii", care să vorbească aceeaşi limbă);
- „contractul social" (formulat de J.-J. Rousseau), obligaţia societăţii de a oferi condiţii egale tuturor cetăţenilor;
- „dreptul natural", egalitatea tuturor oamenilor prin naştere (fundamentală rămâne ***Declaraţia drepturilor omului***, 1688, votată în Parlamentul englez);
- criticarea fanatismului religios;
- promovarea toleranţei între oameni;

Scanned with OKEN Scanner

- operele literare au caracter moral şi social:
  - romanul filosofic – Denis Diderot, ***Jacques fatalistul şi stăpânul său***; Johann W. Von Goethe, ***Afinităţi elective***;
  - poemul dramatic - Johann W. Von Goethe, ***Faust***;
  - povestirea satirică: Voltaire (François-Marie Arouet), ***Candide, Zadig***;
  - comedia satirică – Pierre A. C. De Beaumarchais, ***Căsătoria lui Figaro***; Carlo Goldoni, ***Hangiţa, Bădăranii***;
  - explorarea ţărilor exotice – Jonathan Swift, ***Călătoriile lui Gulliver***; Daniel Defoe, ***Robinson Crusoe***; Montesquieu (Charles-Louis de Secondat), ***Scrisori persane***.

2) Iluminismul românesc

Iluminismul românesc se manifestă mai târziu faţă de cel apusean (între anii 1750 şi 1840), datorită condiţiilor istorico-politice naţionale (feudalismul autoritar şi presiunea otomană). Secolul domniilor fanariote (1716-1821) în ţările române limitează substanţial legătura cărturarilor munteni cu restul Europei. Totuşi, spiritul iluminist se face simţit prin intermediul presei, al clasei înstărite greceşti şi al militarilor ruşi aflaţi pe teritoriul românesc.

În această direcţie, se remarcă fraţii Goleşti (Dinicu şi Iordache). Dinicu înfiinţează o şcoală-internat la moşia proprie, după ce călătoreşte în Occident, editând manuale şi cooptând dascăli din Transilvania. Iordache Golescu susţine educaţia în străinătate a unor tineri studioşi, oferindu-le burse, şi îl sprijină pe Gheorghe Lazăr în demersul său de a înfiinţa primul liceu din ţară, cu predare în limba română, Colegiul „Sfântul Sava". Întocmeşte o gramatică a limbii române şi dicţionare, prima antologie de folclor (***Pilde, povăţuiri şi cuvinte adevărate şi poveşti*** – 1845). Este un scriitor polivalent, compunând în toate cele trei genuri literare.

În Transilvania, iluminismul reprezintă o mişcare ideologică şi politică sintetizând activitatea Şcolii Ardelene, care îşi propune

a) ideologic:
- să obţină egalitatea în drepturi social-politice ale românilor din Transilvania cu alte naţiuni privilegiate;
- să denunţe neconstituţionalitatea pactului politic ***Unio trium nationum*** – între saşii, secuii şi nobilii maghiari (erau consideraţi locuitori de drept în Transilvania, iar românii, „toleraţi", limitându-li-se multe drepturi, printre care şi practicarea religiei ortodoxe);
- să promoveze ideea iluministă a dreptului natural/a libertăţii individuale, principiul egalităţii şi teoria „contractului social" (în anul 1771, corifeii Şcolii Ardelene înaintează împăratului Leopold al II-lea memoriul ***Supplex Libellus Valachorum Transilvaniae***, având un pronunţat caracter politic şi ideologic);

Scanned with OKEN Scanner

b) cultural:

- să fundamenteze studiul istoriei şi al limbii române;
- să dezvolte învăţământul/ştiinţele naturii;
- să-şi orienteze activitatea pe două direcţii:
  - ➢ emanciparea populaţiei prin cultură (se editează manuale, catehisme, cărţi de popularizare a ştiinţelor; se construiesc şcoli, sub directa coordonare a lui Gheorghe Şincai);
  - ➢ dimensiunea erudită:
    - prima gramatică a limbii române – ***Elementa linguae daco-romanae sive valachicae***, a lui Samuil Micu şi Gheorghe Şincai;
    - ***Istoria şi lucrările şi întâmplările românilor*** (1806), a lui Samuil Micu, dezvoltă ideile cronicarilor moldoveni, pentru a legitima lupta românilor din Transilvania;
    - ***Hronica românilor şi a mai multor neamuri*** (1803-1812), de Gheorghe Şincai, este prima istorie ştiinţifică a românilor (peste 450 de surse bibliografice);
    - ***Istoria pentru începutul românilor în Dachia*** (1812), a lui Petru Maior, dă o replică istoricilor străini care susţin teoria imigraţionistă (are o finalitate politică şi ştiinţifică, deşi exagerează originea pur romană a poporului român);
    - ***Lexiconul de la Buda*** este primul dicţionar etimologic (1825) în limba română, lucrare comună, dar redactată de Petru Maior.

3) Iluminismul literar. Ion Budai-Deleanu, *Ţiganiada*

Iluminismul literar românesc este reprezentat de „epopeea eroi-comică" ***Ţiganiada***.

a) Geneză

Prima versiune este finalizată în anul 1801, a doua, în 1812 şi vede lumina tiparului în revista „Buciumul român", de la Iaşi, între anii 1875 şi 1877. Debutul editorial are loc în 1925, la Bucureşti, după ce manuscrisul fusese descoperit de George Sion (din această perspectivă, textul nu creează o tradiţie în literatura naţională decât după Primul Război Mondial).

Contactul cu textul lui Budai-Deleanu generează mai multe semnificaţii, în funcţie de cheia lecturii.

- ➢ Dumitru Popovici remarcă substratul izvoarelor alegorice (Boileau şi Scarron), considerând textul o „sinteză de eroi-comic".
- ➢ Ioana Em. Petrescu apreciază structura parodică a creaţiei: „*Ţiganiada* este o epopee mixtă, în care eroicomicul fuzionează cu eroicul pur", devenind „cea mai rezistentă dintre formele parodiei.".

Scanned with OKEN Scanner

- Ion Istrate accentuează funcţia estetică a operei iluministe, văzând în textul ***Ţiganiadei*** „de la un capăt la altul un clocotitor hohot de râs, expresie a maximei gratuităţi, pe care se întemeiază câteodată comicul ca atitudine faţă de existenţă.".
- G. Călinescu relevă originalitatea epopeii, dincolo de înrâuririle clasice şi iluministe: „Opera în total rămâne o creaţie proprie.".
- Latura filosofică a poveştii dezvoltate de Budai-Deleanu este remarcată de Eugen Negrici: „Privită de aproape, întreagă această carte, teren al tuturor fanteziilor lacome, vorbeşte de tristeţea condiţiei omeneşti.".
- Nicolae Manolescu schimbă perspectiva asupra receptării, apropiindu-se de esenţa operei iluministe pe care o consideră o creaţie barocă, unde artificiul, jocul, gratuitatea, critica maşinăriei textuale sunt susţinute de elemente ale intertextualităţii: parodierea, şarjarea, aluzia, comentariul, glosa, prefaţa, pastişa.

b) Structură

- Prologul este semnat Leonachi Dianeu (anagramarea numelui Ion Deleanu) şi vizează sursele de inspiraţie folosite, mărturisirea obstacolelor de ordin lingvistic, în finalizarea „poesiei epiceşti". În spiritul modei iluministe, autorul declară opţiunea pentru ludic şi parodic, numindu-şi epopeea „o jucăreauă" şi atrăgând atenţia că tema jocului literar apare din Antichitate, odată cu opera lui Homer (***Bătălia şoarecilor cu broaştele***).
- ***Epistola închinătoare*** către Mitru Perea (anagramarea numelui Petru Maior) conţine o biografie fantezistă, după tiparul literaturii iluministe care inventa scrisori, pretindea izvoare istorice reale, pentru autentificarea naratorului. Astfel, scriitorul (Leonachi Dianeu) fabulează declarând că este un ţigan, supus austriac, prizonier francez la Mantua, dar devenit - pentru faptele de eroism – căpitan în armata lui Napoleon, odată cu desfăşurarea campaniei din Egipt. Invalid, nu mai poate părăsi Africa şi începe să scrie o istorie a ţiganilor, folosind declaraţiile lui Mârza, un conaţional rămas în aceeaşi ţară. Manuscrisul se va intitula ***Ţiganiada***. Pentru accentuarea veridicităţii, datează scrisoarea „18 marţ 1812. La Piramidă. În Eghipet.".
- Textul propriu-zis conţine douăsprezece cânturi, în stilul marilor epopei greceşti, contrapunctate de note marginale, cu funcţie metatextuală, ceea ce l-a determinat pe Nicolae Manolescu să identifice atât elemente iluministe (de tipul creaţiilor lui Ludovico Ariosto, Torquato Tasso, Voltaire, Alexander Pope), cât

Scanned with OKEN Scanner

şi moderne (James Joyce, Jorge-Luis Borges, Vladimir Nabokov).

- Se disting mai multe planuri narative:
  - social-monografic (al ţiganilor);
  - fantezist-mitologic (al îngerilor şi al diavolilor).
- În aceeaşi măsură, ingineria textuală delimitează:
  - ficţiunea (relatarea experienţei prin care trec ţiganii, în dorinţa lor de a-şi întemeia un stat);
  - critica ficţiunii (notele marginale în care autorul îşi trădează prezenţa în ipostaza unor voci supracategoriale, secondată mereu de personaje ale ţesăturii epice, asumându-şi rolul de conştiinţă moralizatoare – se anticipează romanul modern interbelic camilpetrescian).

c) Subiectul epopeii

- În războaiele de apărare organizate împotriva cotropitorilor, Vlad Ţepeş apelează şi la ţigani, cărora le promite dezrobirea şi împroprietărirea, în schimbul alungării turcilor din ţară. Ei trebuie să plece din Flămânda şi Inimoasa (toponime generice, având substrat metaforic: permanenta dorinţă a ţiganilor de a se îndestula şi necesitatea curajului în finalizarea scopului iniţial), pentru a poposi la Spăteni (drumul va fi un continuu eşec al aspiraţiilor, o farsă a eroismului devenit bufonerie).
- Intertextualitatea operează cu intervenţii ale naratorului supracategorial, care avertizează cititorul asupra faptului că „toate-s deşerte şi nebunie" (I, v. 6-7). Indicii anticipatori vor apărea în primele patru cânturi pentru a pune sub semnul burlescului, al ludicului evenimentele relatate.
- Ţiganii se hotărăsc cu greu să părăsească tabăra din Inimoasa, inventând diverse pretexte în prezenţa lui Vlad Ţepeş: solicită oşteni care să-i apere împotriva unui atac-surpriză al duşmanului ori să anunţe apropierea turcilor; doresc scurtarea drumului până la Spăteni, armuri complete, gropi adânci unde să cadă vrăjmaşul, evitând astfel confruntarea directă. Tergiversările sporesc parodia, satira şi comicul situaţiilor. Doar la sugestia bătrânului Drăghici, ţiganii se urnesc şi aceasta pentru că în avangardă se aflau bucatele care să le satisfacă apetitul nelimitat.
- În lupta dintre români şi turci, intervin forţe supranaturale (după modelul clasic grecesc), ridiculizate din perspectivă iluministă, îngerii şi Satana (acesta o răpeşte pe Romica, logodnica lui Parpangel, singurul tânăr capabil de fapte eroice,

Scanned with OKEN Scanner

încercând să amâne apropierea ţiganilor de tabăra voievodului). Împotriva voinţei celorlalţi, Parpangel pleacă în căutarea iubitei, trecând prin rai, unde este pus să cânte în Grădina desfătărilor.

- Inserţia realului se realizează printr-un artificiu, autorul concentrându-şi atenţia asupra unei muze care îi cere poetului să revină la firul narativ cronologic, la subiectul propriu-zis. Desemantizarea miturilor antice se remarcă în portretul muzei (o femeie bârfitoare şi limitată intelectual: „Aşa-i muza mea de minte uşoară/Iar de gură tocma ca ş-o moară").
- Cântecul lui Parpangel este asemănat cu basmul versificat ***Arghir şi Elena***, asupra căruia îşi exprimă ideile Erudiţian şi Idiotiseanu, nume simbolice reprezentând două tipuri de cititori; aceştia comentează izvoarele culte ale ***Ţiganiadei*** şi conţinutul ideatic al operei în notele marginale care alcătuiesc ceea ce Gerard Genette numeşte „paratextualitate" (nivelul lecturii, în interesul cititorului).
- Aluzia, citatul, plagiatul constituie intertextualitatea epopeii, astfel Parpangel o descoperă pe Romica transformată într-un dafin (ca în poemele lui Vergilius, după cum observă Erudiţian). Lamentaţia tânărului care şi-a pierdut minţile aminteşte de personajul ***Orlando***, din opera lui Ariosto.
- Deriziunea este susţinută de scene care frizează burlescul şi absurdul, în cântul al cincilea. Vlad Ţepeş probează vitejia ţiganilor, simulând un asalt al duşmanilor, în faţa cărora „eroii" se comportă lamentabil. Hazardul face să fie invadată şatra, dar ţiganii – crezând că li s-a pregătit o nouă farsă – se angajează cu energie în luptă. Parpangel îi sperie pe turci, îmbrăcat în armura viteazului Argineanu, însă cade, rănindu-se grav, prilej pentru autor să enumere leacurile de buruieni pe care le aplică Brânduşa, pentru a-şi salva fiul de la moarte.
- În cântul al şaptelea, se reia motivul eroilor vestiţi, fără pretenţia recuperării valorilor morale, ci pentru a divulga substanţa universului zugrăvit în poem – o lume pe dos: „Perit-au credinţa cea bătrână!/Ah! Vreme-întoarsă! Vreme păgână!"
- Vlad Ţepeş, deghizat, inspectează tabăra duşmană, dar – auzindu-şi numele – crede că a fost deconspirat şi vrea să se sinucidă. Îşi dă seama că turcii l-au prins pe Argineanu, confundându-l cu vodă. Aluziile culte sunt evidente, pentru că Argineanu îi bate pe turci folosind o prăjină uriaşă (donquijotească). Mulţumit de victorie, adoarme, timp în care turcii îl leagă, asemenea liliputanilor din romanul lui Swift. În cele din urmă, dus în faţa sultanului, prizonierul reuşeşte

Scanned with OKEN Scanner

să evadeze şi să răspândească teroare în tabăra turcilor.

- Lupta continuă cu intervenţiile supranaturale, ipostaza îngerilor care folosesc drept ghiulele pentru tun cruci, evanghelii, odoare, accentuând comicul textului: „Cruci acolo şi-evanghelii sfinte,/Moaşte, metanii cu sărindare,/Posturi cu rugăciuni fierbinte,/Miruri, paraclise, liturighii,/Canoane, aghiasme şi tămâi." (VII, v.91). Satanei i se aruncă apă sfinţită în ochi. Deşi fricoşi, ţiganii au noroc, găsind o tabără abandonată de turci, plină cu provizii.
- În cântul al nouălea, se sărbătoreşte nunta lui Parpangel cu Romica, pretext pentru scriitor de a insera povestiri populare, puse pe seama lui Mitrofan şi despre care comentează Onochefalos alături de Erudiţian. Mirele relatează întâmplări din călătoria sa prin rai şi prin iad, cu detalii uşor de regăsit în bestiarul medieval. Dacă iadul este proiectat în conformitate cu iconografia religioasă, raiul se pliază pe apetitul protagonistului, care vede râuri de lapte, dealuri de caş, de brânză şi de slănină, munţii sunt de zahăr, de stafide, de smochine, gardurile din cârnăciori iar streşinile cu plăcinte calde.
- Cânturile al zecelea şi al unsprezecelea surprind căderea în derizoriu, generată de polemica asupra formei de guvernământ pe care ar trebui s-o adopte ţiganii, dacă şi-ar întemeia un stat. Luptele de orgolii, odată declanşate, duc la moartea multora dintre ei.
- Cântul al doisprezecelea se încheie cu o sugestie a haosului, generat de altercaţiile ţiganilor, risipiţi în toate părţile, atâţia câţi mai rămăseseră în viaţă. Sfântul Gavril îl anunţă pe Vlad-Vodă că victoriile repurtate împotriva turcilor au fost de prisos, deoarece ţiganii nu au reuşit să ajungă la Spăteni, pentru a opri invazia otomană. Atunci, din rândul oştenilor munteni, se desprinde Romândor, adresându-se tuturor: „Nu, dragi voinici! Ori la slobozenie,/Ori la moarte drumul să ne fie!", slogan preluat de întreaga armată, care mărşăluieşte spre nicăieri. În acest sens, epopeea este nararea unui drum inutil, burlesc, absurd.

4) Originalitatea stilului

Nicolae Manolescu apreciază originalitatea operei lui Ion Budai-Deleanu în termeni categorici: „***Ţiganiada*** este ***Don Quijote*** al nostru, glumă şi satiră, fantasmagorie şi scriere înalt simbolică, ficţiune şi critică a ei." (***Istoria critică a literaturii române***, vol. 1).

Scanned with OKEN Scanner

I. Expune *doctrina estetică* **promovată de revista „Dacia literară”.** [*curentul național-popular/pașoptismul*]

1) Definirea conceptului operațional *pașoptism*
2) Contextul publicistic din primele decenii ale secolului al XIX-lea
3) Articolul programatic *Introducție* **al revistei „Dacia literară”**
4) Impactul manifestului pașoptist asupra evoluției literaturii naționale

1) Definirea conceptului operațional *pașoptism*

Pașoptismul este o mișcare cultural-ideologică (1830 – 1860), în continuitatea iluminismului, concentrată în jurul revistelor „Dacia literară” și „Propășirea”, care și-a propus emanciparea națională, unitatea de limbă și teritoriu, constituirea unei literaturi originale românești, lupta politică (redobândirea demnității naționale, după înfrângerea răscoalei lui Tudor Vladimirescu).

Cele două mari tendințe ale mișcării au generat un „pașoptism luminist”, *cultural*, și un „pașoptism revoluționar”, *militant*, recunoscute adeseori în opera aceluiași scriitor (Vasile Cârlova, ***Marșul oștirii române/Ruinurile Târgoviștii***; Grigore Alexandrescu, ***Anul 1840/ Răsăritul lunei. La Tismana***; Vasile Alecsandri, ***Hora Unirei/ Pasteluri*** – deși Alecsandri ocupă un loc privilegiat în articolul ***Direcția nouă în poezia și proza română*** al lui Titu Maiorescu, esteticianul remarcând mai mult latura romantică sub incidența clasicismului, decât dimensiunea pașoptistă a „bardului de la Mircești”): „Pașoptismul politic cunoaște patru orientări și tot atâtea paradigme ale discursului politic: utopismul mesianic (al lui Eliade), conservatorismul nostalgic al ardelenilor, școala critică și istorică moldovenească și pragmatismul brătienist și rosettist (al muntenilor, în general).” (Nicolae Manolescu, *Romantismul. Ideile sociale, istorice și politice* în ***Istoria critică a literaturii române, vol. 1***)

Tendințele doctrinare pașoptiste vizează:
- **formarea limbii literare unitare**;
- **incursiunea în trecutul istoric** alimentează orgoliul latinității, cu scopul reafirmării „geniului național”;
- **valorificarea folclorului** individualizează o spiritualitate carpato-balcanică;
- **patosul politic** (revolta, setea de libertate, patriotismul) se manifestă în tirade ironice, satirice, pamflete sau în declarații lamentabile;
- **coexistența mai multor curente** („arderea etapelor”), iluminismul, clasicismul, romantismul, realismul, explică predilecția scriitorilor pentru *poemul-eroic*;

Scanned with OKEN Scanner

– simultan **autohtonismului** (surprinderea specificului național) se concretizează o formă de **sincronizare a culturii române cu tendințele europene**, atât prin importul unor tipare artistice din creațiile scriitorilor occidentali, cât și prin frecventarea școlilor superioare franceze și germane de către tinerii din familiile înstărite, anticipând critica maioresciană a „formelor fără fond";
– **registrele stilistice sunt eclectic structurate**, epicizând liricul prin manierismul expresiv;
– **apar specii literare noi**: *elegia* (Heliade Rădulescu, Grigore Alexandrescu), *imnul* (Andrei Mureșanu, Vasile Cârlova), *sonetul* (Gh. Asachi), *lirica hedonistă* (Dimitrie Bolintineanu), *meditația* (poezia „ruinelor", Grigore Alexandrescu), *legenda istorică* (Dimitrie Bolintineanu), *balada cultă* (Ion Heliade-Rădulescu), *fabula* (Alexandru Donici), *poemul eroi-comic* (Ion Budai-Deleanu), *poemul eroic* (Vasile Alecsandri), *nuvela istorică* (Constantin Negruzzi, Alexandru Odobescu), *romanul* (Nicolae Bălcescu, Dimitrie Bolintineanu), *drama istorică* și *vodevilul* (Vasile Alecsandri).

2) Contextul publicistic din primele decenii ale secolului al XIX-lea

Activitatea publicistică de la începutul secolului al XIX-lea înscrie, în multitudinea cotidienelor, trei ziare, declarat provinciale: „Albina românească" (Iași), scos de Gheorghe Asachi în anul 1829, cu suplimentul literar „Alăuta românească" (1837-1838), „Curierul românesc" (București) al lui Heliade Rădulescu (1829), publicând suplimentul literar „Curierul de ambe sexe" în anul 1837, „Gazeta de Transilvania" (Brașov), sub conducerea lui Gheorghe Barițiu, cu suplimentul „Foaie pentru minte, inimă și literatură" (1838), în paginile căruia directorul ziarului lansează vizionar întrebarea: „Dar voi, genii românilor, unde durmitați?" Replica nu întârzie să apară, din Moldova lui Mihail Kogălniceanu, odată cu publicarea revistei „Dacia literară", la 30 ianuarie 1840, care va fundamenta **curentul național-popular** în cultura noastră.

3) Articolul programatic *Introducție* al revistei „Dacia literară"

Manifestul literar ***Introducție*** al lui Mihail Kogălniceanu deschide paginile primului număr al revistei „Dacia literară", fiind indexat de istoria literară drept programul estetic al romantismului românesc.

a. Contextul social, cultural și politic a favorizat apariția publicației care se dorește „o foaie literară" pentru toți românii, întrucât „Albina", „Curierul" și „Foaia inimii" s-au cantonat în politică și au excelat în informații administrative locale.

b. Revista „se va îndeletnici numai cu literatura națională", publicând creații originale, „fie din oricare parte a Daciei numai să fie bune". *„Așadar, foaia noastră va fi un repertoriu general a literaturei românești, în carele ca într-o oglindă se vor vedé scriitori moldoveni, munteni, ardeleni, bănățeni,*

Scanned with OKEN Scanner

bucovineni, fieştecarele cu ideile sale, cu limba sa, cu chipul său." (principiul unităţii în diversitate).

c. Revista se structurează în patru secţiuni:

I. – *„în partea dintâi vor fi compuneri originale";*
II. – *„partea a doua va avé articole originale din celelalte jurnaluri româneşti";*
III. – *„partea a treia se va îndeletnici cu critica cărţilor nouă ieşite";*
IV. – *„partea a patra, numită «Telegraful Daciei», ne va da înştiinţări de cărţile ce au să iasă... ştiri despre literatorii noştri."*

d. Mihail Kogălniceanu postulează:

- *„românii să aibă o limbă şi o literatură comună pentru toţi";*
- *„foaia noastră va primi cât se poate de rar traduceri din alte limbi";*
- *„vom prigoni cât vom puté această manie ucigătoare a gustului original"* [imitarea modelelor europene – n. n.];
- *„istoria noastră are destule fapte eroice, frumoasele noastre ţări sunt destul de mari, obiceiurile noastre sunt destul de pitoreşti şi de poetice pentru ca să putem găsi şi la noi sujeturi de scris";*
- *„critica noastră va fi nepărtinitoare; vom critica cartea, iar nu persoana";*
- *„iubitori ai păcei, nu vom primi nici în foaia noastră discuţii ce ar puté să se schimbe în vrajbe."*

4) Impactul manifestului paşoptist asupra evoluţiei literaturii naţionale

Deşi revista a fost cenzurată după apariţia a numai trei numere (ianuarie – iunie 1840), curentul naţional şi criticismul fundamentat de Kogălniceanu („redactor răspunzător") găsesc un loc fertil în spiritualitatea paşoptistă. Astfel, Heliade-Rădulescu scrie la 27 martie 1840, în „Curierul românesc": „Nu putem decât a ne bucura, împreună cu toată naţia, despre dobândirea unei asemenea averi literare. Printr-însa vedem acum curat că am avut şi avem toţi românii aceeaşi limbă pe care mulţi din munteni, moldavi şi ungureni au vrut s-o facă fâşii şi s-o împărţească în atâtea fâşii mai câte şi sate. Râvna şi planul d-lui Kogălniceanu este vrednic de toată lauda şi recunoştinţa."

- ✓ Constantin Negruzzi publică ***Scene istorice din cronicile Moldaviei (1564-1569). Alexandru Lăpuşneanul*** în primul număr al „Daciei literare". Poezii semnate de C. Stamati şi Alexandru Donici, poezia ***Anul 1840*** de Grigore Alexandrescu văd lumina tiparului în paginile aceleiaşi reviste.
- ✓ Se dezvoltă o întreagă literatură a satirei (lirice şi epice) în scrierile lui Gr. Alexandrescu (epistole, satire, fabule) şi

Scanned with OKEN Scanner

Heliade Rădulescu (***Coconul Drăgan*** şi ***Cocoana Drăgana***).

- ✓ Apare poezia militantă a lui Vasile Cârlova, ***Marşul oştirii române***, Andrei Mureşanu, ***Un răsunet***.
- ✓ Sub influenţa folclorului, sunt publicate balada cultă ***Sburătorul*** de Heliade-Rădulescu, volumul de versuri ***Doine şi lăcrămioare*** de Vasile Alecsandri.
- ✓ Trecutul istoric înrâureşte imaginaţia scriitorilor în lirică: Vasile Cârlova, ***Ruinurile Târgovişti***; Grigore Alexandrescu, ***Umbra lui Mircea. La Cozia***; Dimitrie Bolintineanu, ***Legende istorice*** etc.
- ✓ Natura patriei este transfigurată artistic în creaţiile tuturor paşoptiştilor, remarcându-se poemul în proză ***Cântarea României*** al lui Alecu Russo.
- ✓ Se dezvoltă o literatură de sorginte balcanică, odată cu volumele ***Povestea vorbii*** (1847) şi ***Năzdrăveniile lui Nastratin Hogea*** (1853) de Anton Pann.

Fără a se constitui ca reacţie împotriva unui curent literar sau a unei orientări culturale, **paşoptismul** *marchează o etapă de tranziţie*, de la iluminismul tezist la romantismul „progresiv", dominat de patosul revoluţionar al conştiinţei naţionale, în aspiraţia ei spre Unirea Principatelor, spre fundamentarea statului român şi a istoriei noastre moderne.

II. Ilustrează conceptul operaţional *curent literar*, prin referire la *romantism*.

1) Definirea conceptului *curent literar*
2) Definirea *romantismului* **(şcoli literare, caracteristici)**
3) *Romantismul românesc* **(idei programatice, specificitate)**

1) Definirea conceptului *curent literar*

a. Originar din fr. „courant littéraire", *termenul denumeşte totalitatea operelor unor scriitori, caracterizate prin trăsături estetice comune; mişcare literară apărută într-un context istoric, ce-şi manifestă preferinţa pentru anumite principii estetice, genuri şi specii literare.*

Fiecare curent literar s-a născut împotriva doctrinelor estetice anterioare, marcând – de obicei – un progres cultural.

Scanned with OKEN Scanner

Curentul literar:

- *apare pe o perioadă întinsă de timp*, coexistând cu elementele curentului anterior;
- *este un fenomen complex*, care are o anumită ideologie, principii estetice, opțiuni tematice, preferă o anumită tipologie umană;
- *se manifestă prin opoziția* implicită sau explicită față de normele anterioare;
- *scriitorii* care au aderat la un curent literar *se aseamănă printr-o concepție comună* despre:
  - raportul literatură-artă;
  - orientări filosofice și ideologice;
  - principii estetice unitare;
  - o atitudine similară față de formele artistice anterioare, de obicei, combătute;
  - relații particularizate cu viața spirituală a epocii.

b. *Accepții ale conceptului operațional* **curent literar.**

✓„Mult mai apropiată de adevăr este înțelegerea curentului literar ca o unitate de convingeri estetice, exprimată de obicei sub formă de manifeste." (Adrian Marino, ***Dicționar de idei literare***)

✓„Curentul literar reprezintă o mulțime de opere omogene și înzestrate cu anumite însușiri comune. [...] Curentul literar este un complex de însușiri identice, de însușiri ale lumii reprezentate și de însușiri ale speciei, compoziției și limbajului." (H. Markiewicz, ***Conceptele științei literaturii***)

✓„Curente literare pure, precis conturate, etanșe nu există. Ele trec unele în altele, «devin», nu sunt «date». Nici o operă literară nu întrunește toate caracterele curentului, care nu pot fi extrase decât pe calea generalizării, abstractizării." (Adrian Marino, ***op. cit.***)

✓„Mișcare literară de o anumită amploare și durată; convergență a unor principii generale de natură complexă (artistică, ideologică, filosofică), exprimate în literatură, care se pot subsuma unei viziuni comune într-o anumită perioadă istorică." (***Dicționar de termeni literari,*** coordonator Al. Săndulescu)

c. *În opera unor scriitori pot coexista trăsături ale unor diverse curente.* Astfel, creația eminesciană armonizează caracteristici clasice, romantice, realiste și moderne. În opera lui Al. Macedonski identificăm trăsături ale simbolismului, dar și ale clasicismului, romantismului, parnasianismului și realismului.

Scanned with OKEN Scanner

2) Definirea *romantismului* **(şcoli literare, caracteristici)**

a. *Prin complexitatea manifestărilor spirituale, generate de un anumit context istoric, politic şi filosofic, romantismul a fost definit ca o mişcare literară şi artistică de la sfârşitul secolului al XVIII-lea, apărută în Germania, ca reacţie împotriva clasicismului canonic şi a raţionalismului iluminist, optând pentru supremaţia transcendentului, cultivarea sensibilităţii, a „irealităţii senzoriale", a „fanteziei dictatoriale".*

Romantismul propune:
- *o diagramă a eului* (individual, impersonal, artificial, planetar);
- *dedublarea*;
- *paseismul istoric*;
- *evadarea în vis*;
- *nostalgia integrării originare*;
- *spaţiile exotice*;
- *revalorificarea tradiţiei populare (folclorul).*

b. Şcoli literare romantice

➢ **La sfârşitul secolului al XVIII-lea** se conturează câteva tendinţe de natură estetică, orientate spre *confesiunea lirică, misterios şi vag, o centralitate a eului, contemplare melancolică*, identificate în operele unor scriitori aparţinând grupărilor literare cunoscute sub denumirea de: **„şcoala cimitirului"**, în Anglia (Edward Yang, Thomas Gray, William Backe), **„Sturm und Drang"**, în Germania (Johann Wolfgang Von Goethe, Jean Paul Richter, J.C. Friedrich Hölderlin), **„paseismul"**, în Franţa (François René de Chateaubriand, Jean-Jacques Rousseau), etichetate *„preromantism"*.

➢ **„Şcoala de la Jena"**, pentru majoritatea istoricilor literari, reprezintă *„etimonul" romantismului european*, odată cu apariţia revistei „Athenäum", fondată de fraţii August şi Friedrich von Schlegel (*preocupaţi de civilizaţia orientală antică, redescoperind limba sanscrită*), Johann Tieck (*cultivă fantasticul, tenebrosul, parodicul*), Novalis (stăpânit de *extazul mistic, onirism şi meditaţie*), Friedrich W.J. Shelling (ideologul – de altfel – al grupării, postulează o filosofie a mitologiei potrivit căreia gândirea poetică este singura în măsură să recupereze, prin *mijlocirea visului*, „timpul pierdut în tenebre", relevând *identitatea natură-spirit* sau *integrând fiinţa Absolutului originar*) şi Johann G. Fichte (pentru care *eul reprezintă principul fundamental al existenţei lumii* şi sensul ei axiologic).

➢ **În Franţa**, printre primele atitudini moderne, nonconformiste, declarat ostile clasicismului canonic, se remarcă Madame de Staël (Germaine Necker) în operele căreia *natura* ocupă un loc privilegiat, generând *stări de melancolie*, sentimentalism

Scanned with OKEN Scanner

refulat (*pasiuni incerte*), dar şi o *evadare în supranatural*. Pe linia deschisă de scriitoarea franceză, Stendhal (Henri Beyle) sondează *abisalitatea sufletului*, înregistrându-i ritmul interior, aflat mereu *la graniţa între luciditate şi pasiune*, dualitatea fiinţei creând drame sau tragedii determinate de *structura contradictorie a personajelor de excepţie*. François René de Chateaubriand pare să marcheze definitiv romantismul francez prin acel *„mal de siècle"* (efect al unui efort susţinut al eului de a relaţiona natura-omul-arta-religia), *primitivismul exotic, imaginarul oniric, muzicalitatea simbolică, ironie şi retorism*.

O sinteză a tendinţelor precedente reuşeşte să realizeze Victor Marie Hugo; *prefaţa sa la drama* ***Cromwell*** (1827) este considerată cel mai important program al romantismului european. Ceea ce proclamă scriitorul este *ştergerea graniţelor între genuri şi specii literare* (apariţia speciilor hibride), *unitatea contrariilor* şi *nostalgia originilor*.

➢ **Anglia** este receptivă la „noul val", pe o anumită coordonată, chiar *protocronică*, dacă identificăm în opera lui William Shakespeare (1564-1616) germenii romantismului: *sublimul şi grotescul, unitatea contrariilor, natura, iubirea, sondarea psihologiilor labile, burlescul, drama istorică, onirism, simbolism, personaje de excepţie, sfâşiate lăuntric*. Adepţi ai esteticii franceze, poeţii Samuel Taylor Coleridge (fondatorul **„şcolii lacurilor"**) şi William Wordsworth publică volumul ***Balade lirice*** (1798), cultivând *fantasticul, supranaturalul folcloric, oniricul, straniul*.

c. Coordonata afectivă a romanticului descoperă o *sensibilitate acutizată de conflictul sine-eu*, ce scindează fiinţa dominată de:

- *pesimismul iremediabil* (structurează universuri compensatorii, alternativă la realitatea obiectuală decadentă);
- *revolta titaniană* (împotriva ordinelor prestabilite, concretizată într-un optimism *sui-generis*, în utopii social-politice).

d. Dimensiunea psihologică structurează (în spiritul idealismului lui Johann Fichte) o *poetică a eului, devenit ortocentrul universului* şi înfăţişat într-o pluralitate de ipostaze: *eul individual, artificial, impersonal, metafizic, planetar, cosmicizant* etc.

Anticipând modernismul, eul romantic *sondează inconştientul*, pentru accederea la esenţa lucrurilor prin:

- *extaz mistic,*
- *delir senzorial,*
- *onirism,*
- *„fantezie creatoare"* şi *„fantezie dictatorială"* (cf. Hugo Friedrich), folosind:
  - *magicul,*
  - *miraculosul,*
  - *miticul.*

Scanned with OKEN Scanner

e. Fără a construi **sisteme filosofice**, romanticul:
- ✓ își *asumă întregul univers*;
- ✓ *reiterează geneza* macro- și microcosmosului;
- ✓ reușește *să trăiască metafizic spațiul și timpul primordial*;
- ✓ este convins că *unitatea contrariilor* poate *reface legătura om-divinitate-natură*;
- ✓ proiectează *Absolutul transcendent* după tiparul Nirvanei sau al templului hindus;
- ✓ configurează *arhetipul ființei umane, androginul, pentru a recupera paradisul adamic, eternitatea.*

f. Categoriile sociale vizate îmbracă o paletă diversificată:
- *de la universul sordid al mahalalei*
- la *opulența ostentativă a elitei*, generatoare de conflicte dramatice.

g. Romanticul
- își pune *masca geniului*;
- este de o *frumusețe stranie, foarte tânăr, introvertit, selenar, utopic, bolnav, agitat și delirant*;
- se metamorfozează într-un *cocoșat, un orb, o brută* în structura căreia sunt sedimentate și cristalizate valori umane supreme;
- *personaj de excepție*, romanticul este bântuit de:
  - *amintiri,*
  - *spirite macabre,*
  - *voci interioare;*
- *reacționează contradictoriu;*
- *alternează extremele* (condescendent/sarcastic, angelic/demonic, optimist/pesimist);
- devine *autoironic* prin dedublare până la *depersonalizare* (în spiritul ataraxiei stoice);
- este *ispitit de științele oculte* (cu finalitate pozitivă) care să-i permită stăpânirea timpului și a spațiului, potrivit propriei fantezii.

h. Principalele teme propuse de scriitorii romantici vizează: **aspirația spre Absolut, condiția geniului, critica prezentului devalorizat, cunoașterea mitică, dedublarea eului, evadarea în istorie,** ezotericul, *fortuna labilis*, **geneza și stingerea** universului, **inconștientul, iubirea absolută, magicul, marile călătorii cosmice, meditația elegiacă, metempsihoza, natura originară, nostalgia originilor, poetul damnat, practicile inițiatice, spațiul infinit** (relativizat) **sau exotic, timpul trivalent (al pregenezei** – haosul primordial, **timpul universal** – cosmic **și timpul individual** – uman), **viața și moartea, visul, unitatea contrariilor** (*coincidentia oppositorum*), **zădărnicia vieții** (*vanitas vanitatum et omnia vanitas*).

Scanned with OKEN Scanner

i. Genuri literare:

❖ **genul liric** cultivă specii literare noi:
- *elegia,*
- *meditaţia,*
- *satira,*
- *poemul filosofic (cosmogonic şi sociogonic);*
- *textele* se remarcă prin:
  - ✓ *retorism,*
  - ✓ *pitoresc,*
  - ✓ *valorificarea tuturor registrelor lingvistice* (scris-oral, cult-popular, regional, neologic-arhaic);
  - ✓ *antiteza, hiperbola, metafora, ironia* structurează mesajul la nivelul imaginilor artistice;
  - ✓ *muzicalitatea versurilor reprezintă* principala finalitate în actul creaţiei, în consonanţă cu ritmul lăuntric al eului liric;

❖ **genul epic** impune:
- *personaje de excepţie, contradictorii,* construite în antiteză cu altele;
- *situaţii limită;*
- *răsturnări de situaţii;*
- *ambiguizarea planurilor narative* (printr-o alunecare din real în imaginar şi fantastic);
- *monologul adresat, tirade filosofice;*
- *finalul deschis al textelor narative;*
- *nuvela istorică, fantastică şi eseul;*

❖ **genul dramatic** se remarcă prin:
- *anularea regulii celor trei unităţi* (de loc, de timp, de acţiune);
- *crearea teatrului poetic şi a dramei istorice;*
- *libertăţi de structură şi de compoziţie;*
- *simultaneitatea mai multor conflicte;*
- *complementaritatea eroilor.*

3) Romantismul românesc (idei programatice, etapizare, reprezentanţi)

Romantismul românesc *se află sub înrâurirea mişcărilor de formare a conştiinţei naţionale şi de eliberare, imediat premergătoare Revoluţiei paşoptiste.*

▪ Eşecul politic al avântului revoluţionar influenţează:
- *romantismul „depresiv"*, pesimist (Cezar Bolliac, Dimitrie Bolintineanu, Grigore Alexandrescu, Alexandru Odobescu);
- *romantismul „progresiv"*, optimist (Vasile Cârlova, Ion Heliade-Rădulescu, Vasile Alecsandri, Constantin Negruzzi, Bogdan Petriceicu-Hasdeu); programul estetic este formulat de Mihail Kogălniceanu în celebra

Scanned with OKEN Scanner

Introducţie la „Dacia literară" („30 ghenarie 1840"), în care autorul propune trei izvoare de inspiraţie pentru scriitorii tineri (*istoria, folclorul, natura*).

- *Ceea ce diferenţiază romantismul românesc* (1830-1889, conf. Paul Cornea) *de cel european este coexistenţa acestuia cu clasicismul şi realismul.*

  În mod paradoxal (romantismul european devenise deja istorie literară), apoteotic se înscrie în circuitul universal opera lui Mihai Eminescu, chintesenţă a gândirii şi a mişcării culturale cunoscute sub denumirea de *romantism*.

- **Genul epic**. Mihaela Mancaş, în articolul **Structura naraţiei în perioada romantică** (în vol. ***Structuri tematice şi retorico-stilistice în romantismul românesc - 1830/1870***), identifică mai multe tipuri de naraţiune:

  1. din perspectiva **substanţei textului**:
  - *naraţiunea folclorică;*
  - *naraţiunea mitologică;*

  2. la nivelul expresiei:
  - *structura monologică* (la persoana I);
  - *dialogică* (la persoana a II-a);
  - *neutră* (la persoana a III-a).

  3. Imaginarul artistic creează **modele narative** diversificate:

  -*„intervertirea cronologică"*, unde firul epic nu se structurează conform cronologiei momentelor subiectului, plasând în poziţie iniţială intriga sau deznodământul (Constantin Negruzzi, ***Zoe***, Vasile Alecsandri, ***Dridri***);
  - *„povestea în poveste"* (povestirea în ramă - Constantin Negruzzi, ***O alergare de cai***, Vasile Alecsandri, ***Buchetiera de la Florenţa, Balta-Albă***);
  - *„romanul epistolar"*, construit pe inserţia fragmentelor epistolare prin intermediul cărora evoluează naraţiunea (anticipând tipul de roman interbelic ***Patul lui Procust*** al lui Camil Petrescu) sau propunând o falsă formă de stil direct (la persoana a II-a), ce implică un interlocutor determinat, ca în romanul lui Dimitrie Bolintineanu, ***Manoil***.

- În ceea ce priveşte **genul liric**,
  - se dezvoltă o întreagă literatură a satirei în scrierile lui Grigore Alexandrescu (epistole, satire), ***Scrisorile*** (***I, II, III, IV, V***) ale lui Mihai Eminescu;
  - se cultivă poezia patriotică: Vasile Alecsandri, ***Hora Unirei***;
  - apar primele antologii de creaţii folclorice: ***Poezii poporale. Balade (cântice bătrâneşti)*** adunate şi îndreptate de Vasile Alecsandri;

Scanned with OKEN Scanner

- genul dramatic optează pentru drama istorică, fundamentează o literatură originală, prin oprea lui Vasile Alecsandri, ***Despot-Vodă***, Bogdan Petriceicu-Hasdeu, ***Răzvan şi Vidra***;
- natura patriei orientează interesul scriitorilor spre descrierile de tip tablou, grupate sub denumirea generică de ***Pasteluri*** – Vasile Alecsandri.

III. Prezintă trăsăturile *realismului românesc.*

Generat de veleitatea burgheziei în ascensiune, pentru care dimensiunea social-economică se prefigura ca o finalitate decisivă în conturarea unei noi civilizaţii, sub influenţa cercetărilor ştiinţifice şi a platformei filosofice a pozitivismului lui Auguste Comte, **realismul se impune ca mişcare culturală în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, în Franţa revoluţionară ce repudiază idealismul fichtean, romantismul desuet, optând pentru o formă de mimesis, în virtutea căreia opera artistică este „oglinda purtată de-a lungul unui drum." (Stendhal)**

Realismul se orientează spre *aparenta banalitate cotidiană*, în structura căreia încearcă să identifice *o anumită cauzalitate, pentru a sublinia unitatea şi organicitatea lumii*, dintr-o perspectivă critică, de natură să reordoneze universul. *Scriitorul, obiectiv şi imparţial, devine „secretarul societăţii", consemnând veridic faptele, pictând „tipurile umane", cercetând cauzele şi efectele sociale, psihologice, etice ale acestora, reconstruind în opera literară viaţa însăşi, concretul provocator.*

- Conceptul „realism" este folosit cu sens doctrinar în revista „Mercure de France" (1826) şi devine numele cotidianului publicat de Louis Duranty, „Le Réalisme" (1856 – 1857).

- Prima declaraţie de principiu pare să fie prefaţa la ***Comedia umană***, ediţia 1842 (circa o sută de romane şi nuvele apar sub acest titlu generic), în care **Honoré de Balzac** formulează *manifestul artei realiste*, precizând că:
  1. **opera** sa *reflectă civilizaţia, cu vicii, pasiuni, remuşcări, fapte concrete, „lumea aşa cum este", „o istorie a moravurilor"*;
  2. **scriitorul** realist trebuie să fie:
     - un *„secretar al societăţii"*;
     - *„un pictor* mai mult sau mai puţin fidel [...] al tipurilor umane";
     - *povestitorul* dramei vieţii intime;
     - *arheologul* mobilierului social;
     - *nomenclatorul* profesiilor;

Scanned with OKEN Scanner

-„*înregistratorul* binelui şi răului", *studiind comportamentul uman pe probe de laborator;*

3. **societatea** *este un organism viu, ce jalonează destinele individuale;*
4. artistul **reconstruieşte lumea** ale cărei elemente componente se determină conform *principiului cauză – efect – cauză.*
5. Balzac este convins că:
   - **arhitectura locuinţelor** *se află în strânsă legătură cu viaţa şi întâmplările oamenilor;*
   - *o casă devine document sociologic şi etic;*
   - *interioarele exprimă o coordonată afectivă şi psihologică a omului.*
6. **Unitatea fiinţă – lume** *se reflectă în deplina încredere a individului în valorile grupului, stimulatoare de energii, întărind caractere sau formând personalităţi.*

- O importanţă deosebită se acordă construirii **tipurilor umane**, determinate social, aflate sub *semnul verosimilului*, pentru că „perfectul realist trebuie să facă portretul fizic al unui individ, descrierea obiceiurilor sale, talia exactă a omului şi chiar greutatea sa." (Champfleury)

- Deşi operează, asemenea clasicului, cu noţiunea **tip (tipologie, tipicitate)**, scriitorul realist surprinde *complexitatea reflexiv-afectivă a personajelor, de o diversitate derutantă, o adevărată „comedie umană"*, creează impresia vieţii autentice, numitorul comun al eroilor fiind verosimilitatea tipurilor construite pe baza descoperirilor din ştiinţele fizice şi naturale.

- **Filosofia** practică a realismului *neagă Absolutul, transcendenţa* ca spaţiu real, alternativă la existenţa fadă, cotidiană. *Universul uman concret este unitar, coerent, logic, un orgnism viu, în continuă mişcare, transformare*, perfectibil, evolutiv, purtător de semne şi semnificaţii pe care membrii colectivităţii trebuie să le observe, să le analizeze, să şi le asume. *Nimic nu este întâmplător.*

- Pretenţia de a observa lumea în relaţionarea faptelor şi a fenomenelor dezvoltă un **câmp tematic limitat la problematica socială,** în componenţa căruia identificăm: **banalitatea cotidiană, conflicte social-politice şi istorice, factorul ereditar, influenţa nefastă a banului asupra caracterului uman, lupta pentru moştenirea unei averi, maniheismul tragic (confruntarea celor două tendinţe axiologice bine/rău, la nivel macrostructural şi individual), monografia colectivităţii, paternitatea, patologii sociale şi clinice, problematica rurală.**

- **În prima etapă** a realismului, *personjele tipice sunt surprinse în împrejurări tipice, evolutiv sau involutiv*, în continuă mişcare, consecvente propriilor principii, unitare asemenea societăţii care le-a format, le-a motivat ontologic. *Omniprezenţa* naratorului le face

Scanned with OKEN Scanner

dependente de acea voce auctorială autoritară care îngrădeşte individualitatea într-un cerc al socialităţii etice, un cod moral colectiv supracategorial. *Orice abatere de la norma colectivă este sancţionată.*

- **A doua perioadă** a realismului vine cu unele schimbări de perspectivă. *Autocraţia naratorului dispare*, instanţa epică îşi concentrează atenţia asupra receptorului căruia trebuie să-i inducă impresia autenticităţii printr-o *independenţă a eroului*, declarată ostentativ, care îşi caută identitatea în lăuntrul şi în afara eului, *intră în conflict cu istoria-devenire* şi cu propriile patimi, rămâne un tip şi un caracter, dar *iese din cercul predestinării, sfidează convenţia socială*, efortul său finalizându-se tragic sau fericit. *Naratorul oscilează între două perspective – „par derrière" şi „avec" – , în favoarea celei din urmă* (descoperă lumea, asistă la evenimente „odată cu" personajele). *Din sfera necesarului, acţiunea se mută în spaţiul fatalităţii.*

  Aspirând la crearea impresiei de viaţă autentică, la surprinderea totalităţii complicate a realului, scriitorii excelează în **specia roman**, singurul în măsură a „fotografia" complexa reţea a determinărilor existenţiale, în *opere arhitectonice impresionante*, ca substanţă şi desfăşurare de forţe.

- **Tehnica narativă** predilectă este *derularea cinematografică*, subordonând mai multe procedee: *viziunea panoramică, focalizarea, secvenţionarea, flash*-ul, *contrapunctul. Universul sferic, de o masivitate zdrobitoare*, este sugerat de construcţia arhitecturală a textului, paralelismul şi simetria părţilor (a capitolelor), corespondenţa simbolică a titlurilor, intersectarea firelor epice (liniar, secvenţionat, sinusoidal, spiralat), în raport cu evoluţia evenimentelor şi viziunea auctorială, *tehnica anticipării faptelor* (realizează unitatea, coerenţa structurii romanelor).

- **Stilul sobru** (s-a vorbit de „stilul cenuşiu" din opera lui Liviu Rebreanu), *impersonal, precis elimină orice artificiu artistic*, optând pentru consemnarea, aproape ştiinţifică, a faptelor, a fenomenelor, ceea ce implică acumularea detaliilor, amănuntul revelator (o prelungire a vieţii în spaţiul epic). *Obiectul, fiind proiectat din mai multe perspective, tridimensional, euclidian, creează iluzia realului.*

Realismul românesc este *sincronic clasicismului, paşoptismului şi romantismului*, prin cultivarea unor formule estetice diversificate.

1. Fiziologiile (1844 – 1847) lui Mihail Kogălniceanu şi ale lui Constantin (Costache) Negruzzi surprind personaje tipice în împrejurări tipice.

2. Romanul-frescă al lui Nicolae Filimon, ***Ciocoii vechi şi noi sau Ce naşte din pisică şoareci mănâncă*** (1863), dezvoltă principiul interdependenţei mediu-caracter uman, „culoarea locală" accentuează

Scanned with OKEN Scanner

autenticitatea imaginilor descrise, factorul ereditar completează tipicitatea personajelor şi sunt inserate capitole-document social, istoric, etnografic, autonome în raport cu istoria narată (***Muzica şi coregrafia în timpul lui Caragea, Teatrul în Ţara Românească ş.a.***).

3. Pe aceeaşi coordonată se înscrie **romanul-fluviu** al lui Duiliu Zamfirescu. Romanele din ***Ciclul Comăneştenilor*** (1894 – 1910, ***Viaţa la ţară, Tănase Scatiu, În război, Îndreptări, Ana***) se remarcă prin transfigurarea vieţii anodine rurale în substanţă narativă: ascensiunea insidioasă a unei pături sociale, tezismul superiorităţii boierilor autohtoni în raport cu arendaşii venetici, dramele psihologice.

4. Eticismul ardelenesc, *„realismul poporal"* al lui Ioan Slavici, pare să consacre definitiv estetica realistă în nuvele şi în romanul ***Mara*** (în volum-1906). Scriitorul realizează o *monografie a satului* şi *a târgului* aflat la interferenţa relaţiilor capitaliste cu mentalitatea patriarhală, având implicaţii sociale, etice, etnice, psihologice şi confesionale – *mecanisme economice* în angrenajul cărora se zbat caracterele.

5. Original se manifestă **naturalismul zolist** în *nuvelele de analiză psihologică* ale lui I. L. Caragiale, mai ales prin orientarea scriitorului spre descrierea detaliată a stărilor patologice, a cauzalităţii ereditare, *realizarea unor adevărate „fişe clinice", experimentale.*

6. O altă etapă, de **remodelare a tiparelor** în conformitate cu „spiritul veacului" (*saeculum*), este inaugurată de capodopera rebreniană ***Ion*** (1920), încadrată de istoria literară **„realismului obiectiv".** Închis într-un cerc al socialităţii, individul este predestinat, supus fatalităţii.

7. Un grad de **cristalizare narativă** a principiilor realismului artistic apare în romanul ***Moromeţii*** (vol. I – 1955, al II-lea – 1967). În opera lui Marin Preda, finalitatea actului scrierii vizează demistificarea realităţii, a unei istorii provocatoare, pentru care omul reprezintă un instrument în mâna destinului implacabil.

IV. Prezintă rolul „Junimii" şi al lui Titu Maiorescu în impunerea *noii direcţii* în literatura română din a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

[criticismul junimist]

Junimismul este o mişcare ideologică şi culturală concentrată în jurul societăţii ieşene „Junimea" şi a revistei „Convorbiri literare" (1 martie 1867), vizând – în esenţă – *revigorarea culturii naţionale, fundamentarea limbii literare unitare, iniţierea publicului în receptarea valorilor autentice, autonomia esteticului.*

Scanned with OKEN Scanner

1) Contextul cultural
2) Principii doctrinare ale societăţii „Junimea"
3) Contribuţia lui Titu Maiorescu la impunerea „noii direcţii" în literatura română

1) Contextul cultural

Curentul naţional iniţiat de paşoptismul „Daciei literare" (1840) este continuat, în varianta **criticismului maiorescian**, odată cu înfiinţarea societăţii „Junimea", la Iaşi, al cărei act de naştere este considerat cenaclul Ulpia Traiana, găzduit de Vasile Pogor (din octombrie 1863) şi coordonat de Titu Maiorescu, secondat de Iacob Negruzzi. În primele zile ale anului 1864, celor trei corifei li se asociază Petre Carp şi Theodor Rosetti, care optează pentru numele „Junimea".

Activitatea societăţii cunoaşte trei etape distincte, ca arie a preocupărilor şi finalitate a dezideratelor majore ale programului cultural.

a. **Perioada 1864 - 1874** are un pronunţat caracter polemic (în lingvistică şi estetică).

b. **Între anii 1874 şi 1885** activitatea societăţii vizează formarea „noii direcţii" în cultura naţională, dominată de „spiritul critic" (epoca „marilor clasici": Ion Creangă, Mihai Eminescu, I. L. Caragiale, Ioan Slavici), cu apariţii intermitente la Iaşi şi Bucureşti.

c. **După anul 1885**, „Junimea" şi revista „Convorbiri literare" se mută la Bucureşti, excelând în preocupări academice (studii filologice, filosofice, geografice, istorice).

Reacţiile la principiile „autonomiei esteticului" şi la critica „formelor fără fond" se manifestă virulent, prin doctrinele formulate de Alexandru Macedonski în paginile propriei reviste, „Literatorul" (1880), care pledează pentru poezia socială a „tristeţii proletare", şi de Constantin Dobrogeanu-Gherea, în revista „Contemporanul" (1881). Ultimul combate vehement „autonomia esteticului", opunându-i principiul „artei cu tendinţă".

2) Principii doctrinare ale societăţii „Junimea"

Societatea „Junimea" îşi diversifică activitatea pe două direcţii:

I. culturală:

- educarea maselor (prelecţiuni ale junimiştilor, pe teme variate, de interes general);
- fundamentarea unor sisteme filosofice (Vasile Conta);
- unificarea limbii literare (Titu Maiorescu);
- reafirmarea valorilor istoriei naţionale (A. D. Xenopol);
- răspândirea spiritului critic în cultură;

Scanned with OKEN Scanner

II. literară:

- impunerea unei „noi direcții în poezia și proza română" (Titu Maiorescu);
- dezvoltarea literaturii originale românești (Ion Creangă, Mihai Eminescu, I. L. Caragiale, Ioan Slavici);
- educarea gustului estetic, prin formularea unor minitratate de poetică aplicată (Titu Maiorescu).

3) Contribuția lui Titu Maiorescu la impunerea „noii direcții" în cultura română

Titu Maiorescu reprezintă *spiritus rector* al societății „Junimea", atât pe plan cultural, cât – mai ales – pe coordonata esteticii.

a) ***Despre scrierea limbei române*** (1866):
- înlocuirea alfabetului kirilic cu cel latin;
- principiul *ortografiei fonetice* (substituirea diacriticelor **č, ğ, c', g'** cu grupul de litere corespunzătoare: **ce, ci, ge, gi, che, chi, ghe, ghi**), introducerea literelor **ş** și **ţ** în alfabetul limbii române.

b) ***Neologismele*** (1881):
- reticență față de împrumuturile din slavonă sau din limbile neoromanice;
- *„Acolo unde astăzi lipsește în limbă un cuvânt, iar ideea trebuie neapărat introdusă, vom primi cuvântul întrebuințat în celelalte limbi romanice, mai ales în cea franceză. (Nu vorbim de termeni tehnici.)"*

c) ***Beția de cuvinte*** (1873), ***Oratori, retori și limbuți*** (1902):
- satirizarea lipsei de profesionalism al unor redactori ai „Revistei contimporane. Litere – Arte – Științe";
- ridiculizarea discursurilor unor parlamentari, dominate de agramatisme și bombasticisme.

d) Studiul ***O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867*** exprimă concepția estetică maioresciană despre frumosul artistic, perceput în termeni hegelieni. Trebuia să prefațeze o antologie de poezie contemporană autohtonă, de aceea titlul inițial a fost ***Poezia română***.

Articolul este structurat în două părți:

I. „Condițiunea materială a poeziei" este „să deștepte prin cuvintele ei imagini sensibile în fantasia auditorului" prin:
- ✓ *„alegerea cuvântului celui mai puțin abstract"*;
- ✓ *„al doilea mijloc... sunt adjectivele și adverbele, ceea ce s-a numit «epitete ornante»"*;
- ✓ *„personificările obiectelor nemișcătoare sau prea abstracte"*;

Scanned with OKEN Scanner

✓ *„comparațiunea, metafora, tropul în genere";*

II. „Condițiunea ideală a poeziei" vizează ideea care „în poezie este totdeauna un simțimânt sau o pasiune", poezia reprezentând „un product de lux al vieții intelectuale, *une noble inutilité*, cum a zis așa de bine M-me de Staël."

- ✓ *„Poezia* [trebuie] *să fie înțeleasă, să vorbească la conștiința tutulor."*
- ✓ *„Iubirea, ura, tristețea, bucuria, desperarea, mânia etc. sunt obiecte poetice."*
- ✓ *„Arta ca o mângâiere binefăcătoare[...] prinde atenția neliniștită și agitată spre infinit și, înfățișându-i o idee mărginită în forma sensibilă a frumosului, îi dă [omului] liniștea contemplativă și un repaos intelectual."*
- ✓ *„Cele trei calități ideale ale poeziei"* sunt:
  - *„o mai mare repejune a mișcării ideilor";*
  - *„o exagerare sau cel puțin o mărire și o nouă privire a obiectelor sub impresiunea simțimântului și a pasiunii";*
  - *„o dezvoltare grabnică și crescândă spre o culminare finală sau spre o catastrofă, dacă luăm acest cuvânt în sens bun."*
- ✓ Scopul articolului *„nu este și nu poate fi de a produce poeți"*, ci *„de a ne feri de mediocritățile care, fără nici o chemare interioară, pretind a fi poeți."*

e) ***Comediile d-lui I. L. Caragiale*** (1885)

Articolul reprezintă o atitudine polemică față de cronica teatrală a unui ziar bucureștean, din 13 aprilie 1885, care califică piesa ***D-ale carnavalului*** „o stupiditate murdară, culeasă din locurile unde se aruncă gunoiul", „caragialiada" fiind „incapabilă și nedemnă".

Principala idee dezbătută o constituie **raportul artă – moralitate – realitate.**

I. Premisa argumentării este katharsisul aristotelic:

- *„arta a avut totdeauna o înaltă misiune morală";*
- *„orice emoțiune estetică... face omul stăpânit de ea, pe câtă vreme este stăpânit, să se uite pe sine, ca persoană și să se înalțe în lumea ficțiunii ideale";*
- *„interesele individuale sunt uitate, este o combatere a răului, și astfel o înălțare morală";*
- *„de la noi, spectatorii, trebuie să cerem ca înaintea unei opere de artă să ne prezentăm dispuși, nepreveniți, fără intenții străine artei";*
- *„înălțarea impersonală este însă o condiție așa de absolută a oricărei impresii artistice, încât tot ce o împiedică și o abate este un dușman al artei."*

Scanned with OKEN Scanner

II. Arta este o transfigurare a realităţii, o percepţie subiectivă, originală a existenţei, concretizată în universul fictiv al creatorului.

- *„Orice concepţie artistică este în esenţa ei ideală, căci ne prezintă reflexul unei lumi închipuite."*
- *„În acest caleidoscop de figuri [...] d. Caragiale ne arată realitatea din partea ei comică."*
- *„Tipurile înfăţişate în comediile d-lui Caragiale trebuie să vorbească cum vorbesc, căci numai astfel ne pot menţine în iluzia realităţii în care ne transportă."*
- *„**D-ale carnavalului** este o simplă farsă de carnaval", „un moment de bună petrecere".*

f) ***În contra direcţiei de astăzi în cultura română*** (1868)

Analizând viaţa culturală a contemporaneităţii, Maiorescu se declară intrigat de superficialitatea, mediocritatea generaţiilor tinere care, frecventând universităţile occidentale, se reîntorc în ţara, convinse că formele civilizaţiei moderne franceze şi germane pot fi implementate, fără a sesiza discrepanţa între formă şi fond.

Autorul cere crearea unui fond autohton pertinent formelor împrumutate:

- *„forma fără fond nu numai că nu aduce nici un folos, dar este de-a dreptul stricăcioasă";*
- *„singura clasă reală la noi este ţăranul român";*
- *„şi prin urmare vom zice: este mai bine să nu facem o şcoală decât să facem o şcoală rea, mai bine să nu facem o pinacotecă deloc decât să o facem lipsită de arta frumoasă.".*

g) ***Eminescu şi poeziile lui*** (1889)

Chiar dacă în studiul ***Direcţia nouă în poezia şi proza română*** (1872), Titu Maiorescu îl aşază pe Mihai Eminescu după Vasile Alecsandri (sub impresia receptării celor trei poezii trimise din Viena, ***Venere şi Madonă, Mortua est, Epigonii***), intuiţia critică îl determină pe estetician să urmărească atent evoluţia tânărului *„blazat în cuget, iubitor de antiteze cam exagerate, reflexiv peste marginile iertate.".*

Articolul particularizează stilul eminescian, formulând aprecieri axiomatice, reluate şi dezvoltate ulterior de o întreagă eminescologie română.

- ❖ Datele biografice sunt reinterpretate lansonian.
- ❖ Relaţia personalitate psiho-afectivă/disponibilitate artistică descoperă un scriitor genial: *„Pasionat pentru operele poetice din toate timpurile, posedând ştiinţa celor publicate până astăzi din istoria şi limba română, el afla în comoara ideilor astfel culese materialul concret de unde să-şi formeze înalta abstracţiune care în poeziile lui ne deschide aşa de des orizontul fără margini al gândirii omeneşti.".*
- ❖ Criticul remarcă limbajul poetic expresiv al creaţiei eminesciene.

Scanned with OKEN Scanner

- ❖ Armonia onomatopeică a versurilor stă sub incidența folclorului.
- ❖ Maiorescu este impresionat de varietatea rimelor și de efectul lor artistic.
- ❖ *„Acesta a fost Eminescu, aceasta este opera lui. Pe cât se poate omenește prevedea, literatura poetică română va începe secolul al 20-lea sub auspiciile geniului lui, și forma limbei naționale, care și-a găsit în poetul Eminescu cea mai frumoasă înfăptuire până astăzi, va fi punctul de plecare pentru toată dezvoltarea viitoare a vestmântului cugetării românești."*

În esență, literatura modernă română este puternic influențată de activitatea junimistă maioresciană, chiar dacă - aparent - teoria sincronismului lovinescian neagă critica „formelor fără fond". O întreagă pleiadă de gânditori (filosofi, lingviști, artiști) marchează definitiv cultura română originală, pregătind marea resurecție din perioada interbelică.

V. Ilustrează conceptul operațional *curent literar*, prin referire la *simbolismul românesc*.

1) Definirea conceptului *curent literar*
2) Definirea simbolismului (etimologie, etapizare, trăsături, reprezentanți)
3) *Simbolismul românesc* **(teoreticieni, reviste, idei programatice, etapizare, originalitatea poeticii simboliste)**

1) Definirea conceptului *curent literar* - variante

a. Originar din fr. „courant littéraire", *termenul denumește totalitatea operelor unor scriitori, caracterizate prin trăsături estetice comune; mișcare literară apărută într-un anume context istoric ce-și manifestă preferința pentru anumite principii estetice, genuri și specii literare.*

Fiecare curent literar s-a născut împotriva doctrinelor estetice anterioare, marcând – de obicei – un progres cultural.

Curentul literar:

- *apare pe o perioadă întinsă de timp*, coexistând cu elementele curentului anterior;
- *este un fenomen complex* care are o anumită ideologie, principii estetice, preferință tematică, cultivă o anumită tipologie umană;
- *se manifestă prin opoziția* implicită sau explicită față de normele anterioare;

Scanned with OKEN Scanner

- *scriitorii* care au aderat la un curent literar *se aseamănă printr-o concepție comună* despre:
  - raportul literatură-artă;
  - aceleaşi orientări filosofice şi ideologice;
  - principii estetice unitare;
  - o atitudine similară față de formele artistice anterioare, de obicei, combătute;
  - relații particularizate cu viața spirituală a epocii.

b. *Accepții ale conceptului operațional* **curent literar**

✓ „Mult mai apropiată de adevăr este înțelegerea curentului literar ca o unitate de convingeri estetice, exprimată de obicei sub formă de manifeste." (Adrian Marino, ***Dicționar de idei literare***)

✓ „Curentul literar reprezintă o mulțime de opere omogene şi înzestrate cu anumite însuşiri comune. [...] Curentul literar este un complex de însuşiri identice, de însuşiri ale lumii reprezentate şi de însuşiri ale speciei, compoziției şi limbajului." (H. Markiewicz, ***Conceptele ştiinței literaturii***)

✓ „Curente literare pure, precis conturate, etanşe nu există. Ele trec unele în altele, «devin», nu sunt «date». Nici o operă literară nu întruneşte toate caracterele curentului, care nu pot fi extrase decât pe calea generalizării, abstractizării." (Adrian Marino, ***op. cit.***)

✓ „Mişcare literară de o anumită amploare şi durată; convergență a unor principii generale de natură complexă (artistică, ideologică, filosofică), exprimate în literatură, care se pot subsuma unei viziuni comune într-o anumită perioadă istorică." (***Dicționar de termeni literari,*** coordonator Al. Săndulescu)

c. *În opera unor scriitori pot coexista trăsături ale unor diverse curente.* Astfel, creația eminesciană armonizează caracteristici clasice, romantice, realiste şi moderne.

2) Definirea simbolismului (etimologie, etapizare, trăsături, reprezentanți)

a. *Simbolismul este mişcarea literară apărută în Franța, în ultimele decenii ale secolului al XIX-lea, ca reacție împotriva romantismului, a naturalismului pozitivist şi a parnasianismului rigid.*

Originar din gr. *„symbolon"*, termenul *desemnează numele dat modului de a exprima atitudini, stări, tensiuni lăuntrice ale eului creator, cu ajutorul imaginilor simbolice.* Manifestări importante se exercită până la Primul Război Mondial şi cu influențe în poezia modernă a secolului al XX-lea. Numele curentului a fost impus de Jean Moréas, odată cu publicarea articolului ***Le Symbolisme***, în cotidianul „Le Figaro", în anul 1886.

Scanned with OKEN Scanner

b. *După o primă etapă, denumită* **decadentism,** (în jurul anului 1883), simbolismul francez este luat drept model pentru dezvoltarea ulterioară a mişcărilor literare omonime din celelalte ţări.

- *Simboliştii susţin autonomia artei, a esteticului, cultul frumosului, manifestat mai ales prin grija pentru expresie, pentru formă.*
- *Poezie a sensibilităţii pure, creaţia simbolistă cultivă sugestia şi ambiguitatea.* Stephane Mallarmé afirma: „A numi un obiect înseamnă a suprima trei sferturi din plăcerea pe care ţi-o dă un poem, plăcere care constă în bucuria de a ghici încetul cu încetul; să sugerezi obiectul, iată visul nostru". *Creatorul operează cu intuiţii, misterul* constituindu-se într-o componentă esenţială a poeziei simboliste. *Cuvintele dobândesc virtuţi muzicale*, de aici, dictonul promovat de Paul Verlaine: „De la musique avant toute chose/De la musique encore et toujours." Réné Ghil, poet simbolist francez, a lansat conceptul de „audiţie colorată": sunetele sunt asemenea notelor unui portativ, joacă rolul instrumentelor muzicale.

- Preocupată de stabilirea unor legături între obiecte şi senzaţii, *poezia simbolistă impune conceptul operaţional* **„corespondenţe".** În textul ***Vocale,*** Arthur Rimbaud stabileşte relaţii între sunete şi culori. Charles Baudelaire creează **sinestezii** *originale*: „Parfum, culoare, sunet se-ngână şi-şi răspund". Ideea trebuie să se exprime prin analogii exterioare, *evitând sentimentalismul, confesiunea excesivă. Simboliştii sunt atraşi de* **vag,** *de* **abstract,** *de* **metafizic,** *oscilând între* **reveria intelectuală, resemnarea tragică** *şi gesturi imprevizibile.* Se cultivă **clar-obscurul, poezia fiind „o specie de vrăjitorie evocatoare"** (Charles Baudelaire).

- Lirica simbolistă se particularizează prin **teme** şi **motive** literare precum:
  - *evaziunea în:*
    - spaţii exotice,
    - în propria singurătate,
    - în artă şi poezie;
  - *interesul pentru mediul citadin, care potenţează trăirile eului damnat;*
  - *iubirea;*
  - *natura;*
  - *condiţia geniului creator contextualizat social;*
  - *culorile şi muzica (instrumentalismul).*

- Simboliştii sunt *înnoitori ai limbajului poetic,* creatorii „acelui stil sclipitor", *strălucind de podoabe şi nestemate,* „greoi şi rafinat" (M. Raymond).

- În Franţa se impun: Charles Baudelaire, Paul Verlaine, Arthur Rimbaud, Stephane Mallarmé; în Belgia se remarcă Emil

Scanned with OKEN Scanner

Verhaeren; în Anglia sunt recunoscuți Oscar Wilde și Arthur Symons.

3) Simbolismul românesc (teoreticieni, reviste, idei programatice, etapizare, originalitatea poeticii simboliste)

Alexandru Macedonski este considerat unul dintre întemeietorii simbolismului european, deoarece (în perioada șederii în Franța, la Liège – 1886) publică – împreună cu alți scriitori – revista „La Walonie", în care sunt popularizate trăsăturile noului curent.

a. Alexandru Macedonski, prin revista și cenaclul „Literatorul" (1880), realizează sincronizarea simbolismului românesc cu cel francez. În articolele ***În pragul secolului***, ***Arta versurilor***, ***Poezia viitorului***, ***Despre poemă*** promovează idei simboliste:

- „arta versurilor nu este nici mai mult nici mai puțin decât arta muzicii";
- *poezia este sugestie*;
- „poezia viitorului nu va fi decât muzică și imagine, aceste două eterne și principale sorginți ale ideii";
- teoreticianul pledează pentru o *lirică de inspirație sacerdotală și pentru tipul de poet-profet*;
- *rolul poetului* este de a lărgi orizontul cunoașterii, de *a înălța spiritul*;
- relevând *legătura între formă și fond*, teoreticianul afirmă: „fără formă ideea poate fi filosofică, dar estetică nu.".
- Macedonski *instituie poetica modernă a sfârșitului de secol al XIX-lea* în articolul ***Arta versurilor*** (1890), în care **poezia este privită ca o revărsare a sentimentului**, având o anumită muzică interioară, iar **creatorul** *devine „un instrument al senzațiilor primite de la natură."*. În eseul ***Poezia viitorului*** (1892), scriitorul sintetizează concepția asupra *creației simboliste*, identificată în *structuri imaginare ce trimit la misterul universal*, pentru că **textul** „are o logică proprie", **își creează un limbaj adecvat, este imaginație, fantezie**, „însăși inima omului.". După anul 1900, accepția pe care o dă Macedonski **simbolismului** este numele „modului de a se exprima prin imagini, spre a da naștere cu ajutorul lor ideii.". Poezia se impune ca **spontaneitate**, iar *calitatea de artist*, înnăscută, *implică o participare afectivă la viața din jur*.
- Ovid Densusianu, prin revista „Viața nouă" (1905), contribuie la promovarea unei *arte fără tendință, a unei tematici moderne, inspirate din universul citadin* (art. ***Rătăciri literare***). Atras de energia orașelor, poetul simbolist respinge lamentația, depresia.

b. Etapele simbolismului românesc:

- etapa istorico-teoretică: 1892-1908;
- etapa maturității: 1908-1914;

Scanned with OKEN Scanner

➢ etapa declinului: 1914-1920.

c. Originalitatea poeticii simboliste româneşti:

✓ *apare într-o perioadă de experienţe literare, după momentul Eminescu;*

✓ *constituie rafinarea sensibilităţii şi stilizarea versului;*

✓ *accentuează dimensiunea psihologică.*

d. Reprezentanţi

I. George Bacovia (1881-1957) *este poetul autentic al simbolismului românesc*, care deschide porţile spre impresionism şi expresionism.

E. Lovinescu remarcă în poezia lui Bacovia „atmosfera de copleşitoare dezolare, de toamne reci cu ploi putrede, cu arbori cangrenaţi, limitat într-un peisagiu de mahala, de oraş provincial între cimitir şi abator, cu căsuţele scufundate în noroaie eterne, cu grădina publică răvăşită, cu melancolia caterincilor şi bucuria panoramelor – o atmosferă de plumb în care pluteşte obsesia morţii şi a neantului, o decompunere a fiinţei organice".

Teme şi motive literare:

- *drama însingurării* (***Plumb***, ***Lacustră***);
- imposibilitatea eliberării din *spaţiul claustrării*;
- frumosul, de orice natură, nu poate salva sinele poetic, *zborul este frânt*;
- trăirile eului sunt: *deznădejdea, angoasa, spleen*-ul, *golul interior*;
- poezia cuprinde o recuzită completă: *culori, instrumente, simboluri ale dezagregării* (apa, focul, vântul) *oraşul, târgul, mahalaua, parcul, strada* (***Nervi de toamnă***, ***Note de toamnă***, ***Cuptor***);
- *iubirea generează nevroza, natura este în acord cu starea interioară a eului angoasat* (***Amor hidos***, ***Nervi de toamnă***, ***Decembre*** etc.);
- *universul devine închis, monoton* (***Decor***);
- *evaziunea eului se manifestă spre tărâmuri exotice*;
- poezia dezvoltă o *muzicalitate interioară şi exterioară*;
- Bacovia se mişcă pe *cel mai restrâns registru lexical*, spre deosebire de Tudor Arghezi. Tudor Vianu, definind simbolismul românesc drept „un curent inovator, cu consecinţe însemnate pentru dezvoltarea ulterioară a literaturii", remarcă în poezia lui Bacovia muzicalitatea discursului liric, prin *folosirea obsesivă a refrenului, imagini decorative, apelul la neologismul convenţional, senzaţia dominantă de durere, de sfâşiere lăuntrică*.
- Însuşi Bacovia aprecia, raportându-se la poezia ***Plumb***: „Plumbul dă precipitat galben... Sufletul ars este galben. Galbenul e culoarea sufletului meu.". *Starea maladivă a sufletului ars* a generat poezia originală bacoviană.

Scanned with OKEN Scanner

II. Ştefan Petică (1877-1904) realizează o poezie diafană, publicând: *Fecioara în alb*, ***Când viorile tăcură***, ***Moartea visurilor***. *Poet, mai ales, al iubirii, cultivă zbuciumul sufletesc, deznădejdea.*

III. Dimitrie Anghel (1872-1914) este recunoscut sub titulatura de *„poetul florilor"* (N. Iorga). Publică volumele ***În grădină***, ***Fantezii***, creând un univers imaterial. *O anume vervă umoristică, o ironie* fină particularizează versurile sale.

IV. Ion Minulescu (1881-1944) cultivă „un simbolism mai mult exterior şi mecanic." (E. Lovinescu) Se remarcă operele ***Romanţe pentru mai târziu***, ***De vorbă cu mine însumi***, ***Nu sunt ce par a fi***.

V. Alţi simbolişti: I. M. Roşca, Elena Farago, Al. Stamatiad.

Poezie a sensibilităţii pure, textul simbolist respinge mimesisul literaturii tradiţionale şi creează un spaţiu al evaziunii exotice, al muzicalităţii, al sinesteziei metaforice.

„Simbolismul este de o natură mai specifică; în esenţă, el reprezintă adâncirea lirismului în subconştient prin exprimarea pe cale mai mult de sugestie a fondului muzical al sufletului omenesc." (E. Lovinescu, ***Istoria literaturii române contemporane, II***)

VI. Prezintă trăsături ale *tradiţionalismului.*

Primele două decenii ale secolului al XX-lea sunt marcate de manifestarea a două tendinţe, **tradiţionalismul** şi **modernismul**, determinate reciproc şi concretizate într-o mişcare culturală decisivă pentru configuraţia literaturii române postromantice şi postsimboliste.

Tradiţionalismul *se dezvoltă pe două coordonate complementare:* ***„tradiţionalismul idilic"*** (*„tendinţa naţională"*, 1901-1920), reprezentat de grupările *sămănătorism, poporanism,* şi ***„tradiţionalismul ortodoxist"*** (1921-1944), cunoscut sub denumirea de *gândirism*, promovat de revista „Gândirea", sub conducerea lui Nichifor Crainic. *Fundamental opus se declară* **modernismul** românesc, concretizat în *trei etape*: ***avangarda*** (1916-1926), ***modernismul lovinescian*** din jurul revistei „Sburătorul" (1919-1945) şi ***neomodernismul*** (1945-1960).

a) Tradiţionalismul idilic
b) Tradiţionalismul interbelic

a) ***Tradiţionalismul idilic*** este reprezentat de cele două grupări literare concentrate în jurul revistelor „Sămănătorul" şi „Viaţa românească":

❖ **sămănătorismul**,

Scanned with OKEN Scanner

❖ **poporanismul.**

❖ **Sămănătorismul** *defineşte atitudinea tradiţionalistă* iniţiată de Alexandru Vlahuţă şi George Coşbuc, teoretizată în paginile revistei „Sămănătorul" (apărută la 2 decembrie 1901): „Ar fi timpul ca literaţii noştri, ei mai ales, să-şi îndrepte luarea aminte şi toată dragostea lor spre popor! Câte lucruri frumoase nu s-ar putea scrie anume pentru el!

- **icoane din trecut,**
- **întâmplări vitejeşti,**
- **isprăvi din acelea care-ţi înalţă sufletul,**
- **scene din viaţa de la ţară,**
- **pilde şi învăţături sănătoase date într-o formă atrăgătoare,**
- **puterea providenţială a unui primar ideal, a unui proprietar, a unui preot, a unui învăţător aşa cum îi visăm şi cum ar trebui să fie oamenii aceştia – bunătatea, jertfele, munca şi izbânzile lor, întrupate în povestiri calde, sugestive, aşa ca cititorul să se simtă mişcat ca de lucruri văzute aievea, şi să capete îndemnul de a-şi aduce şi el partea lui de bine pe lumea asta."** [s.n.]

„Cărţi pentru popor! Acolo e un suflet mare care cere lumină. Acolo stau genii ascunse, gata să izbucnească, asemenea izvorului care aşteaptă în stâncă lovirea de toiag a lui Moise. Acolo-i puterea şi viitorul nostru." (conf. George Coşbuc)

Ideologul sămănătorismului însă rămâne Nicolae Iorga; acesta optează pentru:

- ✓ **paseismul istoric;**
- ✓ **spiritul rurar;**
- ✓ **literatura „eroică" de evocare (M. Sadoveanu);**
- ✓ **caracterul „patriarhal" al poeziei;**
- ✓ **proza liricizată a naturii;**
- ✓ **idealizarea ţăranului şi a boierului pământean resemnat, contemplativ;**
- ✓ **tipologia haiducului;**
- ✓ **fiinţa dezrădăcinată;**
- ✓ **o galerie de portrete revolute, voievozi, pârcălabi.**

❖ Tradiţionalismul promovat de revista „Viaţa românească" (apărută la 1 martie 1906, în Iaşi, sub direcţia lui C. Stere şi P. Bujor) a însemnat „un sentiment de simpatie şi solidaritate cu poporul", de aici şi denumirea grupării literare, **poporanism**, care va pune accent pe *specificul naţional, pe autenticitate,* criticând „copierea" unor modele străine.

Spre deosebire de „Sămănătorul", revista îşi propune:

- **să cultive valorile artistice autentice;**
- **observarea obiectivă a vieţii;**

Scanned with OKEN Scanner

- **relevarea specificului naţional al unui popor eminamente rural;**
- **apostolatul intelectualului („luminător al celor mulţi şi obidiţi");**
- **pledoaria pentru o literatură realistă, cu pronunţat caracter social;**
- **perspectiva mesianică.**

G. Ibrăileanu consideră că genurile artistice sunt „expresia literară a unor anumite temperamente intelectuale şi afective", care există în orice timp. Un scriitor „se naşte" pesimist sau optimist, cerebral sau pasional, iar mediul îl „selectează" după aspiraţiile sale. „Valoarea estetică a unei opere literare e strâns legată de originalitatea ei specifică, de fond şi formă. Se poate spune că dintre doi scriitori cu egal talent nativ, acela va fi mai mare, în opera căruia se va simţi mai puternic sufletul poporului şi se vor oglindi mai bogat şi mai bine realităţile vieţii naţionale." (G. Ibrăileanu, *Caracterul specific naţional în literatura română*, în ***Studii literare, vol. II***)

b) Gândirismul – tradiţionalismul interbelic

❖ Istoria literară descoperă ***tradiţionalismul fundamental*** (interbelic) în **gândirism**, *mişcare artistică generată de programul cultural iniţiat de revista „Gândirea"*, publicată la Cluj (în anul 1921), rodul frământărilor spirituale de după Marea Unire ale unui grup de intelectuali, condus de *Cezar Petrescu (impune o linie moderat tradiţionalistă, orientată spre tendinţele novatoare), şi de Pamfil Şeicaru (reprezentantul laturii radicale, neosămănătoriste)*.

Ambele direcţii se pronunţă pentru **reiterarea tradiţiei**, înţeleasă **ca un depozitar al valorilor etice şi estetice** ale poporului (filosofie, obiceiuri, credinţe, creaţii artistice), vizând **specificul naţional.**

❖ După anul 1922, când revista se tipăreşte la Bucureşti, programul estetic este reformulat de Nichifor Crainic (Ion Dobre) şi dispersat în eseurile ***Isus în ţara mea*** (1923), ***Parsifal*** (1924) şi ***Sensul tradiţiei*** (1929), înserate ulterior în volumele ***Puncte cardinale în haos*** (1936), ***Ortodoxie şi etnocraţie*** (1938). Filosoful român îşi declară descendenţa sămănătoristă şi poporanistă (mai ales prin orientarea **spre folclor** şi **natura patriei**), dar se pronunţă împotriva idilismului, a festivismului, a schematizării existenţei ţăranului, a cantonării scriitorilor într-o anumită tematică rurală.

❖ Soluţia propusă de Nichifor Crainic este:

- **revelarea sufletului poporului român**, „simţire fragedă, aproape copilărească", „tinereţe primitivă";
- **spiritualizarea existenţei prin religiozitate**, ortodoxism;
- **resemantizarea miturilor autohtone, a riturilor şi a credinţelor;**
- **valorificarea trecutului istoric;**
- **cultivarea liricii teluricului (elogiul elementarului, al sevelor pământului, manifestarea exploziilor vitale);**

Scanned with OKEN Scanner

• **reîntoarcerea la mentalitatea patriarhală.**

a. *Perioada anilor 1926 – 1930 reprezintă cea mai fecundă etapă a revistei*, în paginile căreia publică Tudor Arghezi, Mateiu Caragiale (patru capitole din romanul ***Craii de Curtea-Veche***), Lucian Blaga, Adrian Maniu, Gib Mihăiescu, Cezar Petrescu, Ion Pillat, Vasile Voiculescu, G. Călinescu, Mircea Eliade.

b. Începând cu anul *1938 revista se orientează spre politica extremistă* şi în 1944 îşi încetează activitatea. **Absolutizarea autohtonismului** devine naţionalism, **etnicul substituie esteticul,** astfel încât *pleiada de aur a mişcării culturale repudiază dogmatisul ortodoxist alterat în doctrine politice,* refuzând să mai publice în paginile revistei „Gândirea".

c. *Atitudinea polemică faţă de modernismul* cultivat de E. Lovinescu *îmbracă adeseori forme vindicative* şi rechizitoriale, pentru că modernii nu sunt pătrunşi de *„mesianismul naţionalist"*, neagă *religia, orientalismul* şi „posibilităţile noastre creatoare", distrug *specificul naţional* prin „occidentalizare", prin sincronizare cu tendinţele culturale europene. *Întreaga doctrină gândiristă se fundamentează pe opoziţia între catolicismul occidental şi ortodoxia orientală.*

d. În eseul ***Sensul tradiţiei***, Nichifor Crainic distinge **între:**

- **„romanticii europenizaţi din veacul trecut"** (îşi călăuzeau paşii spre trecutul istoric pentru a oferi modele eroice contemporaneităţii decăzute, cultivau folclorul, descoperind poporul, învăţând să devină autohtoni);
- **„intelectualiştii de azi"** (reeditează „franţuzomania de altădată", postulând latinitatea pentru a se integra neoromanităţii, în speţă, culturii franceze, devenind un apendice al acesteia).

e. *Negând „passeismul romantic"*, autorul avertizează că *„tradiţionalismul nostru are un sens dinamic, de actualitate, fiindcă are un sens de permanenţă"*. Nu se pronunţă împotriva consumaţiei culturale, a contactului cu alte literaturi, ci neagă centrarea atenţiei asupra culturii franceze, considerând că orice formă de contact cu elemente specifice altor popoare reprezintă „stimulente" pentru cultura românească, deoarece prin comparaţie se revelează *„într-un anume fel de a poetiza, într-un anume fel de a plasticiza, într-un anume fel de a cânta, într-un anume fel de a filosofa,* într-o anume atitudine faţă de natură şi faţă de Dumnezeu" personalitatea, specificul naţional.

f. *Sub condeiul acid al eseistului se află şi tipologia ţăranului sămănătorist,* prezentat în linii deformat-îngroşate pentru a demonstra vitalitatea rasei, un om al instinctelor primare.

Scanned with OKEN Scanner

Ceea ce-i lipseşte este tocmai esenţa spirituală, sufletul religios, invocat de Nichifor Crainic pe coordonate istorice: *„Cultura noastră istorică s-a dezvoltat din Biserică, – aceasta se ştie. Dar însăşi cultura populară – folclorul, arta plastică, muzica, înţelepciunea proverbului, moravurile – e străbătută de duhul creator al cultului ortodox şi al concepţiei bizantine.".*

g. **Mesianic, autorul postulează primatul credinţei, constantă ancestrală a românităţii**: *„Noi vedem substanţa acestei Biserici amestecată pretutindeni cu substanţa etnică. Pentru noi şi pentru cei cari vor veni după noi, sensul istoriei noastre şi al vieţii şi al artei populare rămâne pecetluit dacă nu ţinem seamă de factorul creştin.* El e tradiţia eternă a Spiritului care, în ordinea omenească, se suprapune tradiţiei autohtone.".

VII. Expune ideile care stau la baza *direcţiei moderniste*, promovate de E. Lovinescu.

Modernismul *reprezintă totalitatea mişcărilor artistice care neagă tradiţia, convenţiile, şabloanele, constituindu-se ca atitudine spirituală* încă din secolul al V-lea, d.Hr., ca termen opus vetustului, perimatului.

- ✓ Termenul provine din latinescul „mode" („recent, actual") şi s-a impus odată cu cearta între moderni şi clasici, din secolul al XII-lea.
- ✓ În Renaştere, cunoaşte varianta „modernitate", devenind o formă de manifestare a superiorităţii Antichităţii faţă de spiritualitatea creştină.
- ✓ Termenul de ***modernism*** este folosit în secolul al XVIII-lea, pentru prima oară, de Jonathan Swift în satira epică ***Bătălia cărţilor***, redactată spre a-l apăra pe Sir William Temple (al cărui secretar era), în disputa dintre antici şi moderni.
- ✓ În raport cu programul estetic al clasicismului, romanticii îşi asumă statutul de moderni.
- ✓ Poezia franceză din ultimele decenii ale secolului al XIX-lea se declară modernă – Charles Baudelaire propune o poetică întemeiată pe *simboluri, analogii, sinestezii* (***Florile răului***), Arthur Rimbaud cultivă corespondenţele (***Iluminări, Un anotimp în infern***), Isidor Ducasse conte de Lautréamont (***Cânturile lui Maldoror***) este precursor al avangardei suprarealiste, prin *violenţa sarcastică a limbajului, fantasticul straniu şi forme de coşmar ale inconştientului.*
- ✓ **Astfel, modernitatea se defineşte ca o atitudine progresistă, caracteristică fiecărei epoci culturale, o înaintare**

Scanned with OKEN Scanner

organică, asigurând vitalitatea spiritului creator uman, în consens cu socialul şi ideologicul.

✓ Termenul ***modernism*** denumeşte, în primul deceniu al secolului al XX-lea, curentul literar iniţiat de scriitorul nicaraguan Rubén Dario în poezia hispano-americană, printr-un lirism pasional şi simţ al ritmului în ***Heralzii negri, Cântece de viaţă şi speranţă, Proze profane***.

E. Lovinescu

1) Contextul cultural european
2) Modernismul în literatura română
3) Doctrina estetică lovinesciană
4) Concluzii

1) Contextul cultural european

a. În volumul ***Cinci feţe ale modernităţii***, Matei Călinescu apreciază că ***modernismul cultural*** începe odată cu formulările teoretice (filosofice şi estetice) ale lui *Friedrich Nietzsche*, care proclamă „spiritul autonom" al omului „eliberat" de religie şi morală, pe calea ştiinţei (***Ştiinţa veselă***), „voinţa de putere", „elanul vital" şi „supraomul" (în eseurile ***Amurgul zeilor, Aşa grăit-a Zarathustra***).

b. *Psihanaliza lui Sigmund Freud* influenţează spiritul veacului, prin teoria complexelor care modelează comportamentul uman. Mai ales ***Interpretarea viselor, Trei eseuri asupra teoriei sexualităţii, Totem şi tabu*** au avut un impact deosebit asupra literaturii şi criticii literare din primele decenii ale secolului al XX-lea.

c. *Filosofia lui Edmund Husserl* înrâureşte modernismul prin preocupările pentru cunoaşterea umană, postulând lumea faptelor şi a valorilor, percepute particular de fiecare om, prin suspendarea sau punerea în paranteze a lucrurilor, astfel încât fiinţa să poată accede, pe calea conştiinţei pure sau prin experienţa trăită a eului, la Adevărul absolut (***Idei directoare pentru o fenomenologie pură şi o filosofie fenomenologică, Meditaţii carteziene***).

d. *Henri Bergson* întregeşte paleta teoriilor cu impact imediat asupra modernismului, diferenţiind între timpul ştiinţific (măsurabil) şi timpul pur, secvenţă fluentă de evenimente continue, durată interioară percepută de „eul profund", psihologic, dominat de „elanul vital" ce determină infinite variaţii de forme ale stărilor şi lucrurilor, din care se creează permanent altele noi. Adevărata cunoaştere are loc prin intuiţie, permiţând revelarea esenţei fenomenelor, prin „realizarea coincidenţei cu ceea ce este unic" în

Scanned with OKEN Scanner

natura vie a lucrurilor. (***Eseu asupra datelor imediate ale conştiinţei, Materie şi memorie, Evoluţia creatoare***)

2) Modernismul în literatura română

O manifestare virulentă a modernismului european a constituit-o **avangarda culturală** (în pictură, muzică, arhitectură, cinematografie, literatură), concretizată în:

- **negarea tradiţiei**;
- **impunerea spiritului ludic;**
- **explozia formelor expresive insolite;**
- **reconsiderarea conţinuturilor artistice şi estetice;**
- **cosmopolitismul;**
- **o anume libertate a formelor (defulare, improvizaţie);**
- **atitudinea de frondă radicală;**
- **nihilismul evoluează spre absurdul existenţial.**

Manifestele avangardiste relevă prezenţa unei diversităţi de grupări artistice sau şcoli literare: ***abstracţionismul, constructivismul, cubismul, dadaismul, expresionismul, fovismul, futurismul, integralismul, suprarealismul.***

Dintre **revistele avangardiste** româneşti se remarcă: „Punct" (1924-1925), „Contimporanul" (1922-1932), adepte ale ***constructivismului,*** „Integral" (1925-1928), „Urmuz" (1928), „unu" (1928-1932), optând pentru ***suprarealism*** şi ***integralism.*** În paginile acestora publică Urmuz (Demetru Demetrescu-Buzău), Ion Vinea, Adrian Maniu, Saşa Pană, Geo Bogza, Ilarie Voronca, Ştefan Roll, Gellu Naum ş. a.

3) Doctrina estetică lovinesciană

a. Lui E. Lovinescu îi revine meritul de a fi sintetizat, într-un sistem coerent, tendinţele literaturii interbelice, dar – mai ales – de a fi grupat în jurul **revistei „Sburătorul"**, *(primul număr apare la 19 aprilie 1919)* şi **al cenaclului omonim** tineri care vor configura valorile incontestabile ale culturii naţionale: Tudor Arghezi, George Bacovia, Ion Barbu, Hortensia Papadat-Bengescu, Lucian Blaga, G. Călinescu, Anton Holban, Ion Minulescu, Perpessicius, Camil Petrescu, Liviu Rebreanu, Vladimir Streinu.

b. Maturitatea critică lovinesciană începe odată cu publicarea lucrării ***Istoria civilizaţiei române moderne*** (1924-1925), în care autorul explică evoluţia societăţii româneşti **prin legea imitaţiei, „lege universală"**, în baza căreia culturile subdezvoltate sunt supuse unei influenţe benefice din partea societăţilor avansate, se integrează spiritului comun al veacului.

Aceasta presupune **parcurgerea a două trepte** necesare:

- ***simularea*** (imitarea formelor),
- ***stimularea*** (crearea unui fond propriu), idee preluată din critica lui Hippolyte Taine care declarase influenţa socialului asupra psihologicului.

Scanned with OKEN Scanner

Sincronismul implică:

- *acceptarea schimbului de valori;*
- *interculturalizare;*
- *înnoire;*
- *depășirea provincialismului;*
- *mutații în plan tematic și estetic:*
  - **evoluția poeziei de la epic la liric;**
  - **preponderența prozei obiective;**
  - **dezvoltarea romanului analitic;**
  - **intelectualizarea prozei;**
  - **orientarea scriitorilor spre o literatură citadină.**

c. Doctrina estetică a lui E. Lovinescu apare formulată sintetic în studiul ***Mutația valorilor estetice. Concluzii***, publicat în ***Istoria literaturii române contemporane***, vol III.

➢ *Redefinind conceptul de sincronism*, înțeles ca „acțiunea uniformizatoare a timpului asupra vieții sociale și culturale a diferitelor popoare legate între dânsele printr-o interdependență materială și morală", identificat într-o formulă antică, **„saeculum"**, autorul insistă asupra mijloacelor de comunicare foarte rapidă („de interpenetrație"), care tind să anuleze provincialismul unor culturi minore, precizând însă că **imitația fără adaptare la temperamentul etnic are un efect negativ** și nu-și mai justifică necesitatea.

➢ **„Mutația valorilor estetice" vizează actul receptării diacronice**, istorice, **nu realizează un progres**, cum au înțeles modernii, afirmându-și superioritatea asupra Antichității. **Opera literară nu trebuie decontextualizată**, izolată de mediul cultural și social în care a fost produsă. Este fals a proclama valoarea absolută a creației unui scriitor în raport cu opera altuia, dacă nu aparțin aceleiași școli literare, pentru că, în general, creațiile artistice sunt „expresii ale unei civilizații, ale unei temperaturi morale", în care se recunosc particularitățile epocii. **Trecerea timpului operează mutații de substanță**: „Elementul inefabil, partea intimă a operei de artă, ce se adresează sensibilității, elementul de sugestie a limbii, fondul sufletesc, mistic, se anulează aproape cu desăvârșire, floare cu parfumul împrăștiat, căreia nu-i rămâne cititorului modern decât să-i studieze elementele componente, fără a-i mai putea reconstitui mirosul.".

➢ Raportându-se la actul receptării, Lovinescu diferențiază:

A. „critica istorică";
B. „critica sincronică".

A. „Critica istorică" (diacronică) normează, valorizează, prin distanțare temporală față de opera literară, căreia nu-i mai poate defini inefabilul, datorită mutației valorilor estetice, **dar reinterpretează erorile și stabilește adevărul**, în virtutea timpului care a confirmat sau a infirmat

Scanned with OKEN Scanner

originalitatea unui scriitor. Deşi conţine mai multe certitudini în formularea ideilor, critica istorică „operând pe un teren mort, nu are posibilitatea percepţiei imediate, ci se loveşte de stratul gros de prestigii şi de admiraţie convenţională", ceea ce-l determină pe Lovinescu să afirme sarcastic: „Operele clasice sunt admirate de toţi şi necitite de nimeni".

B. **„Critica sincronică" (impresionistă) creează valorile**, nu le confirmă, **fiind ancorată plenar în spiritul veacului. Subiectivă** prin excelenţă, ea **deschide drumuri „nebătute încă"**, încorporează materia vie, „în curs de prefacere" într-o formă accesibilă marelui public, dar **nu poate percepe procesul de mutaţie a valorilor**, chiar dacă **relevă genul proxim** şi **diferenţele specifice** (în spiritul teoriei lui Ibrăileanu). Cu toate acestea, esteticianul o preferă criticii istorice, pentru că: „A crea!, a lua materia informă încă, curgătoare, şi a o organiza, a o distribui în categoriile judecăţii estetice, a opera, deci, în inedit, pe riscul propriei iniţiative, – nu există o menire mai nobilă şi o satisfacţie mai mare!".

4) Concluzii

Disociindu-se iniţial, prin teoria imitaţiei, de doctrina culturală a „noii direcţii" de la „Junimea", E. Lovinescu încheie studiul său **cu reiterarea caracterului moral al oricărei opere literare**, în sensul esteticii maioresciene care identifica moralitatea artei în katharsis-ul artistotelic, în contemplaţia estetică (depersonalizare, obiectivare). În concluzie, **esteticul devine principiul ordonator în receptarea sincronică sau diacronică a operei de artă.**

VIII. Prezintă particularităţi ale *orientărilor avangardiste* în literatura română.

1) Avangarda culturală
2) Avangarda literară românească - delimitări
3) *Orientări avangardiste* **în literatura română**
4) Concluzii

1) Avangarda culturală

Avangarda reprezintă o mişcare artistică, definită printr-un conglomerat de orientări culturale, manifestate în prima jumătate a secolului al XX-lea, mai ales în artele plastice, literatură şi muzică, la

Scanned with OKEN Scanner

nivel european. Numitorul comun al acestora îl reprezintă **opoziţia radicală faţă de tiparele prestabilite şi experimentarea unor noi limbaje artistice**, fapt remarcat de Werner Hofmann, care insistă asupra a două modele activate în cultura începutului de secol: „Unul se referă la forţele extraestetice ale vieţii, instinctul şi inconştientul; el vrea să rupă izolarea operei de artă şi s-o facă să se contopească în realizarea directă a vieţii. Întâlnim aceste tendinţe în reevaluarea tuturor valorilor, proclamată de *Dadaişti* şi *Suprarealişti*. Celălalt model vrea, ce-i drept, de asemenea să suprime autonomia estetică, să lichideze «arta pentru artă»; totuşi el ţinteşte în direcţie opusă. [...] Artistul trebuie să devină creator de forme al căror spaţiu de acţiune este întreaga realitate. Se tinde să se rânduiască lumea civilizaţiei tehnice cu mijloacele produse de ea însăşi, s-o clarifice şi s-o disciplineze. Aceste tendinţe încearcă să arunce o punte peste prăpastia provocată de arta imitării, între opera de artă şi obiectul de consum, între pictură şi arhitectura «utilă».” (***Fundamentele artei moderne***).

În mare parte, avangarda literară a stat sub auspiciile artelor plastice, **abstracţionismul, constructivismul, cubismul, fovismul, futurismul ş.a.**

a. **Abstracţionismul** *optează pentru geometrizarea formelor, întoarcerea la elementaritate*, la procesele „confuze”, „haotice în evenimentele naturii”, demonstrarea intuitivă a armoniilor universale, renunţând la detalii şi calităţi materiale.
   - Wassily Kandinski, cel care fundamentează gruparea plastică odată cu tabloul ***Prima acuarelă abstractă*** (1910), aprecia: „Pictorul abstract nu-şi primeşte «stimularea» de la un exemplar X oarecare al naturii, ci de la întreaga natură, de la manifestările ei cele mai variate, manifestări care se acumulează în el şi-l conduc spre operă.” (***Despre problema formei***, 1912). Artistul voalează semnificaţiile unui conţinut, creează echivocul, astfel, petele de culoare şi liniile încifrează, înstrăinează de realitatea concretă, deschid potenţialităţile unei „lumi cosmice”: „Fiecare formă este multilaterală. Se pot descoperi tot mereu la ea alte proprietăţi fericite”. (***art. cit.***)
   - Piet Mondrian absolutizează severitatea formală a tuturor obiectelor „pe cele inutile, ca şi pe cele utile”; din textura imaginii unui obiect ar trebui să reţinem „liniile originare”, primordialul (art. ***Realitatea naturală şi abstractă*** – 1919).
   - O altă opţiune o reprezintă Marcel Duchamp, care estetizează obiectele concrete, celebru – în acest sens – rămânând ***Uscătorul de sticle*** (1914).

b. **Constructivismul** se manifestă în arta Rusiei, începând cu anul 1913, când Vladimir Tatlin îl vizitează pe Picasso, la Paris, şi este impresionat de sugestiile artistice ale colajelor şi ale montajelor celui din urmă. La scurt timp, deschide o expoziţie a

Scanned with OKEN Scanner

construcţiilor sale materiale, tablouri care nu sunt încadrate de nicio ramă şi *apar constituite din reliefuri palpabile*. Ideea generează un constructivism aplicat, amenajarea interioară de la „Caffé Pittoresque" din Petrograd (1917).

- *Trecerea de la tabloul bidimensional la construcţia tridimensională* a constituit o preocupare permanentă şi pentru Casimir Malevici: „Lăsaţi-ne să smulgem lumea din mâinile naturii şi să construim o lume nouă care să aparţină oamenilor."(apud Werner Hofmann, ***op. cit.***).
- Artiştii propun introducerea unui nou element în artă, „ritmurile cinetice ca forme de bază ale percepţiei noastre a timpului real", astfel, în 1920, Naum Gabo (pseudonimul lui Naum Neemia Pevsner) creează o *construcţie cinetică* formată dintr-o vergea metalică transpusă în vibraţie motorie.

c. Cubismul *apare ca o prelungire a fovismului*, autonomizându-se odată cu peisajele lui Georges Braque (***Peisaj***) şi tablourile lui Pablo Picasso (***Domnişoarele din Avignon***), din anul 1907, pe care Daniel-Henry Kahnweiler îi defineşte categoric: „«Cubiştii». Ce voiau ei? Pe de o parte, să regăsească unitatea operei de artă, pe de altă parte, să poată spune cât mai mult despre obiectele reprezentate" (***Drumul spre cubism***).

- *Liniile curbe* creează impresia densităţii şi a ritmicităţii, perspectiva tridimensionalităţii, a organicului originar. Liniile drepte şi frânte par să depăşească suprafaţa pânzei, menţinând iluzia intensităţii corporale. În pictura cubistă, apare un procedeu insolit, al *polistratificării*, astfel încât se induc receptorului *mai multe grade ale apropierii de realitate*, în special prin colaje (*papier collé*), ale căror elemente sunt relaţionate metaforic.
- Începând cu anul 1913, cubismul se orientează spre *schiţe şi planuri geometrice*, sintetizând trăsăturile lumii empirice, asemenea tablourilor lui Juan Gris (***Natură moartă cu chitară*** – 1915).

d. Fovismul *cultivă experienţa simţurilor*, fără a cădea în senzualismul expresionist.

- Un grup de tineri parizieni, Henri Matisse, Georges Rouault, Maurice Vlaminck, André Derain, Raoul Dufy şi – pentru o scurtă perioadă – Georges Braque, îşi declară *interesul pentru arta popoarelor primitive*, datorită concentrării şi „barbarizării" formelor: „Artistul creează opera, urmând instinctul său. El însuşi rămâne surprins înaintea ei şi alţii împreună cu el", „Un albastru frumos, un roşu frumos, un galben frumos – materie care răscoleşte fondul senzorial al oamenilor, acesta este punctul de plecare al

fovismului: simplu, curajul de a regăsi puritatea mijloacelor de construcție" (Henri Matisse – 1906). *Vopseaua este aplicată gros* și neamestecată, cu predilecție *culorile primare* amintite de Matisse, care devin metafore senzoriale.

e. **Futurismul** își declară actul de naștere la 20 februarie 1909, când Filippo Tommaso Marinetti, poet italian, publică în ziarul „Le Figaro" - din Paris - primul manifest al futurismului, în care se pronunță împotriva muzeelor și a bibliotecilor, considerate „cimitire ale trecutului", împotriva clișeelor și a imobilismului; *proclamă supremația dinamicii vieții, a violenței, a războiului, anarhismului.* La 11 mai 1912, același Marinetti scrie ***Manifestul tehnic al literaturii futuriste***, optând pentru libertatea absolută a expresiei (abolirea semnelor de punctuație, dislocarea sintaxei, renunțarea la determinări adverbiale și adjectivale).
   - Pictorii futuriști (Giacomo Balla, Carlo Carrà, Umberto Boccioni, Luigi Russolo) aspiră la *autocomunicarea* sustrasă de sub tutela estetică, întruchipând cinci tipuri de creatori (copilul, sălbaticul, nebunul, criminalul, geniul).
   - *Mișcarea* este percepută atât ca o prezență fizică, un spectacol permanent al maselor, cât și „existență agitată emoțional", instrument de înțelegere a universului înconjurător. În acest sens, reprezentativă rămâne sculptura lui Boccioni, ***Omul care merge***.

2) Avangarda literară românească – delimitări

➢ *Marin Mincu* definește strict mișcarea literară: „Noțiunea de avangardă literară are de mult un sens acceptat de aproape toată lumea: dincolo de orice definiție procustiană, ea indică, întotdeauna, o schimbare profundă în modul de a concepe și de a structura obiectul literaturii. Se vorbește, în general, de o *ruptură violentă* la toate nivelurile: tradiția este răsturnată și reconsiderată, gustul dominant al epocilor anterioare este contestat, structurile formale și manifestele estetice sunt negate, raporturile consacrate dintre emitentul de text și referentul-destinatar sunt deplasate într-o direcție sau alta în mod arbitrar, ca să nu mai vorbim de nihilismul filosofic ce stă la originea avangardelor europene." (***Avangarda literară românească***). Istoricul literar atrage atenția asupra faptului că literatura de avangardă a reprezentat, în esență, „un filtru necesar al tradiției", coabitarea unor tendințe divergente (distructive și constructive), impunând „definitiv o altă atitudine față de actul scriiturii".

➢ În articolul ***Discursul despre avangardă***, *Eugen Ionesco* precizează: „Avangarda ar fi deci un fenomen artistic și

Scanned with OKEN Scanner

cultural precursor: ceea ce ar corespunde sensului literal al cuvântului. Ea ar fi un fel de *pre-stil*, conştientizarea şi dirijarea unei schimbări care trebuia să se impună în cele din urmă, o schimbare care trebuie într-adevăr să schimbe totul.".

➢ *Matei Călinescu* lămureşte sensul concret al avangardei, privită ca „un vârf de lance al modernităţii estetice": „Fiind o cultură a crizei, avangarda se implică în mod conştient în a favoriza declinul *natural* al formelor tradiţionale, într-o lume în schimbare cum este lumea noastră, şi face tot ce poate pentru a intensifica şi dramatiza toate simptomele existente ale decadenţei şi epuizării." (***Cinci feţe ale modernităţii***).

➢ **Avangarda literară românească** se impune simultan cu mişcarea europeană, în unele cazuri (dadaismul) chiar fundamentează un program estetic. În esenţă, se prezintă ca „grupări de şoc" ale unor scriitori violent novatori, la începutul secolului al XX-lea, care optează pentru:

- **revolta împotriva formelor clasicizate;**
- **negarea tradiţiei;**
- **cosmopolitism;**
- **restructurarea continuă a formelor;**
- **libertate absolută;**
- **fronda provocatoare;**
- **spiritul ludic;**
- **umorul negru, grotescul, dezgustul, oroarea;**
- **lărgirea graniţelor artei, sincretismul (pictopoezia, caligramele);**
- **dragoste şi onirism;**
- **estetica absurdului.**

➢ Avangarda românească *se concentrează în jurul unei reviste* care creează *un cerc restrâns de cititori*, ceea ce îi limitează considerabil dăinuirea literară. Chiar dacă scriitorii s-au pronunţat împotriva ideii formării unei şcoli, *negarea sistematică a şabloanelor, a convenţiilor, „ultramodernismul" şi „prozopoemele", plăcerea jocului intelectual, mistificarea, ambiguizarea sintactică, multitudinea manifestelor artistice* devin coordonate specifice ale mişcării culturale, reunind sub acelaşi diapazon **„dadaismul constructiv"** de la revista „Contimporanul" (1922-1932), care bune bazele **integralismului** (mai târziu), **sintetismul** susţinut de revista „Punct" (1924-1925), **sincretismul** dezvoltat de revista „Integral" (1925-1928), **suprarealismul** promovat de revista „unu" (1928-1932), **expresionismul** reprezentat de opera lui L. Blaga. Acestora li se adaugă publicaţii cu apariţii efemere: „75 H.P." (1924), „Urmuz" (1928), „Alge" (1930;1933), „Liceu" (1932), „Viaţa imediată" (1933), „Meridian" (1934-1936/1941-1945) ş.a.

Scanned with OKEN Scanner

3) *Orientări avangardiste* **în literatura română**

a. Dadaismul *reprezintă un curent cultural, de scurtă durată, care proclamă anti-arta, nihilismul sub toate formele, jocul întâmplării,* prin recitaluri de antipoezie, antimuzică, expoziții de colaje insolite. „Antipoetica Dada se întemeiază pe refuzul artei, nicidecum pe o angajare. Însăşi vocaţia artistică i se pare unui dadaist absurdă." (Nicolae Balotă, ***Literatura absurdului***).

- *Dadaismul* este considerat cel mai virulent şi vehement act de negare avangardistă al unui grup de tineri (spirite neliniştite, libere), mistici, visători şi reformatori ai lumii, figuri „mucalite şi cinice", reuniţi la Zürich, în cabaretul lui Hugo Ball, pentru a organiza primul spectacol Dada, la 14 iulie 1916, în sala *Zur Waag*. Printre animatori se numără poetul român Tristan Tzara (pe numele adevărat Samuel Rosenstock), pictorul Marcel Iancu, pictorul-poet alsacian Hans Arp. Din anul 1919, când Tzara se mută la Paris, înfiinţând un cerc dada, aderă şi scriitorii André Breton, Louis Aragon, Paul Eluard (promotorii suprarealismului francez, de mai târziu).
- Anecdotica legată de originea numelui plasează actul de naştere al dadaismului pe 15 iunie 1916, când Hugo Ball încearcă să găsească într-un dicţionar german-francez un pseudonim pentru o cântăreaţă din cabaretul lui. Aleatoriu, se opreşte asupra cuvântului „dada", care conotează multiple sensuri, în raport cu sistemul lingvistic de referinţă: în limba franceză, denumeşte „căluţ de lemn" şi „manie"; pentru germani, este un semn de naivitate stupidă, asociind căruciorul copiilor; în limba română, repetă afirmaţia „da".
- În esenţă, artistul dadaist îşi rezervă dreptul de a descoperi noi straturi de sensuri şi de nonsensuri, cu plăcerea copilului care îşi asumă universul înconjurător în mod inconştient, miraculos, inimaginabil, cu dispoziţie creatoare infinită; astfel, „arta se adaptează vieţii zilnice şi experienţelor neobişnuite, ea se supune riscurilor asemănătoare aceloraşi legi ale neprevăzutului şi întâmplării, ale jocului forţelor vieţii. Arta nu mai este «serioasa şi importanta» mişcare de sentimente, nici o tragedie sentimentală, ci simplu, fructul experienţei vieţii şi plăcerii de a trăi." (Marin Iancu, apud Werner Hofmann, ***op. cit.***).
- *Se cultivă arbitrariul, provocând dezordinea şi stupoarea, carambolul, paradoxul, spontaneitatea.*

Remarcabil rămâne în orizontul literar românesc **Tristan Tzara,** absolvent în 1914 al Liceului „Mihai Viteazul" din Bucureşti, apoi student la Litere şi Filosofie, în Elveţia. Se mută la Paris în anul 1919, unde îşi continuă studiile la Chimie. Devine combatant în războiul civil din Spania,

Scanned with OKEN Scanner

apoi membru al Rezistenței în timpul celui de Al Doilea Război Mondial, obținând cetățenia franceză abia în anul 1948. Se stinge din viață la 24 decembrie 1963.

Licean fiind, scoate – împreună cu Ion Vinea, Adrian Maniu și Marcel Iancu – revista „Simbolul" (1912), la care colaborează (în ciuda apariției efemere) reprezentanți ai „poeziei noi" (Al. Macedonski, Ion Minulescu, Al. Stamatiad, Claudia Millian).

Versurile ironice anticipează noul curent DADA, al cărui promotor va fi Tristan Tzara. Acesta cere – cu insistență – de-convenționalizarea limbajului poetic, în celebrul poem-manifest ***Ca să faceți un poem dadaist***: „Luați un ziar,/Luați niște foarfeci./Alegeți din acel ziar un articol de lungimea pe care intenționați s-o dați poemului dumneavoastră./Decupați articolul./Decupați apoi cu grijă fiecare dinte cuvintele care alcătuiesc acel articol și puneți-le într-un sac./Scuturați ușor./Scoateți apoi fiecare tăietură una după alta./Copiați cu conștiinciozitate,/În ordinea în care au ieșit din sac./Poemul o să semene cu dumneavoastră./Și iată-vă un scriitor nesfârșit de original și de o sensibilitate fermecătoare, deși neînțeleasă de vulg".

În poeziile sale se intersectează permanent aparenta naivitate puerilă și gestul frondeur, „exprimând fără intermediar starea antipoetică" (Ion Pop, ***Avangardismul poetic românesc***); se manifestă rupturi sintactice, asocieri de imagini insolite care provoacă cititorul, discursul poetic fiind contaminat intenționat de banalitatea cotidiană („Din perdele alunecă LACRIMI MARI/capete de cai pe bazalt cum/se sparg jucării de sticlă între stele cu lanțuri la animale/și în ghețari aș vrea să urmez/cu rădăcina/cu boala/cu nisipul ce-mi furnică în CREIER/fiindcă sunt foarte inteligent/și în întuneric" (***Primele poeme***).

Contribuția lui Tzara vizează mai mult desprinderea motivelor literare din sistemul structurilor tradiționale și asamblarea lor într-un colaj întâmplător, ca în poeziile ***Vacanță în provincie*** („Spune-mi, servitoare bătrână, ce era odată ca niciodată,/Și tu verișoară cheamă-mi atenția când o să cânte cucul") și ***Insomnii*** („Stoarce, Dumnezeu, lămâia lunii/Să se facă simplitatea cerului/Trimite-ne anunțarea minunii/Ca pasărea de cârpă a luminii/Pentru bucuria sufletului").

b. Expresionismul literar a fost importat din pictură, odată cu expunerea unor tablouri ale lui Van Gogh și Edvard Munch, în care noua artă refuză imitația naturii, promovând gestul expresiv, spiritualitatea, proiecția sufletului în lucruri („Nu sufletul se orientează după natură, ci natura după suflet." scrie Lucian Blaga în studiul ***Filozofia stilului***, 1924).

- Expresionismul literar apare în Germania începutului de secol al XX-lea, relevând patetic criza civilizației europene decadente și agonizante, cu acut simț al nihilismului premergător Primului Război Mondial, marcând o perioadă relativ restrânsă, între anii 1910 și 1922, dar asumându-și modele consacrate precum Friedrich Nietzsche, Arthur Rimbaud, Fiodor Mihailovici Dostoievski.
- Protestul artistic se îndreaptă împotriva naturalismului și impresionismului, a raționalismului rece și a estetismului

Scanned with OKEN Scanner

inexpresiv, mai ales în creaţiile lui Georg Trakl, Georg Heym, Ernst Stadler, Gottfriem Benn.

- „Produs al unei crize adânci a omului, expresionismul a însemnat mai presus de orice o încercare eroică de a salva sufletul şi de a-l opune lumii mecanice, factice şi dezumanizante a civilizaţiei." (Melania Livadă, ***Iniţiere în poezia lui L. Blaga***). Astfel, se impun: *monologul frenetic, trăirea interioară, stările limită, extazul, melancolia, neliniştea, coşmarul, disperarea, viziunea apocaliptică, sarcasmul, cinismul, emoţia explozivă, paradoxul, misticismul, care implică evadarea din real în abstract şi spiritual, în subconştient şi raţional, justificând predilecţia artiştilor pentru arhaic, primitiv, originar.*

În literatura română, promotorul expresionismului a fost Lucian Blaga, în creaţia căruia se recunosc marile teme ale curentului european: *transcendentul, cosmicul, miticul, originarul, dionisiacul, apocalipticul.* Spre deosebire însă de şcoala germană, unde predomină expresionismul haotic, nevroza mistică, universul blagian se sprijină pe spiritualitatea şi tradiţia autohtonă, salvându-se astfel de la nihilism şi neant. Ciclul de poezii ***În marea trecere*** traduce tensiunea interioară determinată de presentimentul morţii, golul existenţial, dorul nefiinţei („M-aplec peste margine:/nu ştiu - e-a mării/ori a bietului gând?//Sufletul îmi cade în adânc/alunecând ca un inel/dintr-un deget slăbit de boală./Vino, sfârşit, aşterne cenuşă pe lucruri./Nicio cărare nu e mai lungă,/nicio chemare nu mă alungă./ Vino sfârşit.//Pe coate încă o dată/mă mai ridic o şchioapă de la pământ/şi ascult./Apă bate-ntr-un ţărm./Altceva nimic, nimic,/nimic."). Volumul ***Lauda somnului*** surprinde starea intermediară între conştient şi inconştient, creează peisaje rurale dominate de magie, mituri, legături ancestrale, halucinaţii.

c. Integralismul se dezvoltă în jurul revistei „Contimporanul", care, chiar dacă optează iniţial pentru dadaism şi constructivism, are un caracter eteroclit, alăturând aproape toate tendinţele avangardiste româneşti, o preocupare de sintetizare a orientărilor, deziderat sugestiv formulat în ***Manifestul activist către tinerime*** al lui Ion Vinea, din 16 mai 1924: „Vrem stârpirea individualismului ca scop, pentru a tinde la arta integrală, pecete a marilor epoci (elenism, romantism, bizantinism etc.) - şi simplificarea procedeelor până la economia formelor primitive (toate artele populare, olăria şi ţesăturile româneşti etc.).".

- Un exemplu celebru rămâne opera lui Constantin Brâncuşi, prezent în expoziţia internaţională din 1924, organizată de „Contimporanul".
- Ion Barbu este poetul-matematician care depăşeşte orice avangardism prin caracterul sintetic şi experimentalist al formelor artistice, promovate în ciclul baladic-oriental (***Domişoara Hus*** - „Buhuhu la lună şuie/Pe gutuie să mi-l suie,/Ori de-o fi pe rodie./Buhuhu la Zodie"; ***Isarlîk*** - „Isarlîk, inima mea,/Dată-în alb ca o raia/Într-o zi cu var şi

Scanned with OKEN Scanner

ciumă,/Cuib de piatră şi legumă/Raiul meu, rămâi aşa!") şi în ermetismul liric (***Din ceas,dedus...*** – „Din ceas, dedus adâncul acestei calme creste,/Intrată prin oglindă în mântuit azur,/Tăind pe înecarea cirezilor agreste,/În grupurile apei, un joc secund, mai pur.").

- Spectacolele de artă modernă, promovate de „Contimporanul", îmbină teatrul cu pictura (Marcel Iancu, Milița Pătrașcu, Victor Brauner), poezia (Tristan Tzara, B. Fundoianu, Ilarie Voronca, Stephan Roll) cu muzica şi dansul. În aceeaşi măsură, revista menține contactul cu Filippo Tommaso Marinetti (futurist), Ludwig Kassak (expresionist), Georges Linze (cubist), Hans Arp (dadaist), André Breton şi Paul Eluard (suprarealişti).
- Spre deosebire de avangarda europeană nihilistă, tendința literară românească este prudentă, preponderent afirmativă, aspect reliefat de revista „Integral", care conferă adâncime estetică integralismului național. *Acesta îşi creează un program având la bază sincretismul, ca să răspundă „ritmului vremii", tuturor deziderateloг culturale şi existențiale,* să devină o „sinteză ştiințifică obiectivă a tuturor sforțărilor estetice până în prezent încercate (futurism, expresionism, cubism, suprarealism etc.), totul pe fundamente constructiviste şi tinzând să răsfrângă viața intensă şi grandioasă a secolului nostru răscolit de vitezele mecanicismului." (Mihail Cosma, ***De vorbă cu Pirandello***, în rev. „Integral", nr. 8, dec. 1925).
- Modelele absolute ale integralismului devin scriitorul Tudor Arghezi şi sculptorul Constantin Brâncuşi, datorită sintezei dintre tradiție şi modernitate, prezentă în operele acestora.

d. Suprarealismul este considerat ultimul mare val al avangardei culturale, ridicat pe cenuşa cercului parizian „dada" (care îşi declarase dizolvarea încă din 1922), din jurul revistei „Littérature". Publicarea ***Manifestului suprarealismului***, în noiembrie 1924, semnat de André Breton, reprezintă fundamentarea noii grupări, având-i ca membri pe scriitorii Louis Aragon, Paul Eluard, Robert Desnos, René Crevel şi pictorii Francis Picabia, Man Ray, Max Ernst, Marcel Duchamp.

- Termenul este preluat din lexicul lui Guillaume Apollinaire, care îşi cataloga (în 1917) una dintre drame drept „suprarealistă", o realitate de grad secund, încorporată celei obiectuale, dar autentică, sustrasă aparențelor şi mimetismului cotidian. Contactul cu opera lui Sigmund Freud, cu atât mai mult cu cât Breton practica medicina într-un centru de boli nervoase, influențează formularea programului estetic al suprarealismului care optează pentru sondarea inconştientului şi a subconştientului, mijloace de cunoaştere autentică, intuitivă, non-rațională. Eliberarea conştiinței de balastul banalității zilnice produce anestezierea memoriei, a gândirii, atenuarea simțurilor, nu prin negare, ci prin construirea unei suprarealități care să depăşească antinomiile, să caute „o intensitate a spiritului unde real şi

Scanned with OKEN Scanner

imaginar, trecut şi viitor, sus şi jos, comunicabil şi necomunicabil să înceteze a fi percepute ca antiteze" (André Breton, ***Pictura lui Défi*** – 1930).

- Încercând o definiţie a curentului artistic, André Breton aprecia, în manifestul său din 1924, faptul că suprarealismul este „automatism psihic pur prin care se încearcă să se exprime cursul real al gândirii, fie oral, fie în scris, fie în oricare alt fel, dictatul gândirii fără niciun control al raţiunii şi-n afara oricăror problematizări estetice sau etice." (apud Werner Hofmann, ***op. cit.***).
- Instrumentul radiografierii realităţii autentice este visul (în structura căruia se identifică miturile, se declanşează halucinaţiile, isteria ori se întreţine hipnoza). *Tehnica surprizei, „hazardul obiectiv", „delirul metodic", „dicteul automat"* sunt doar câteva dintre mijloacele de exprimare suprarealistă, uşor de identificat şi în creaţiile scriitorilor români Urmuz, Ion Vinea, Ilarie Voronca, Gellu Naum, Geo Bogza, Miron Radu Paraschivescu, Saşa Pană (***„Manifest*** – «cetitor, deparazitează-ţi creierul!»/strigăt în timpan/avion/t.f.f. – radio/76 h.p./marinetti/breton/vinea/tzara/ribemont-dessaignes/arghezi/brâncuşi/theo van doesburg/ùraaaa ùaa ùraaaaaaaa", 1 parilie 1928), Virgil Gheorghiu,. Gherasim Luca, Paul Păun, tineri care publică în revistele „unu", „Punct" şi „Alge".

1. **Urmuz** (**Demetru Demetrescu-Buzău**), precursor al literaturii absurdului, în stilul creaţiilor lui Isidore Ducasse (cunoscut sub pseudonimul de *conte de Lautréamont*, care anticipează suprarealismul european în celebrele ***Cânturi ale lui Maldoror***), are conştiinţa acută a faptului că sistemul de convenţii al literaturii a intrat în criză şi propune o altă reprezentare a actului scriiturii: „Algazy este un bătrân simpatic, ştirb, zâmbitor şi cu barba rară şi mătăsoasă, frumos aşezată pe un grătar înşurubat sub bărbie şi împrejmuit cu sârmă ghimpată..."(***Algazy & Grummer*** – 1928, postum); „Fuchs nu a fost făcut de mama sa... La început, când a luat fiinţă, nu a fost nici văzut, ci a fost numai auzit, căci Fuchs când a luat naştere a preferat să iasă prin una din urechile bunicei sale, mama sa neavând deloc ureche muzicală..."(***Fuchsiada. Poem eroico-erotic şi muzical, în proză*** – 1930, postum). Metoda scriiturii urmuziene este *a dicteului automat* care asociază termeni aparţinând unor *câmpuri semantice aparent incompatibile*, de aici o anticipare a literaturii absurdului.
2. **Ion Vinea** scrie o poezie iniţial dominată de versul liber, *destramă sintaxa poetică, introduce argoul, elemente ale oralităţii şi intertextul.* Ulterior, experimentează

Scanned with OKEN Scanner

modalităţi poetice, în funcţie de orientarea revistei la care publică, în baza ideii că scriitorul avangardist nu se supune niciunei formule estetice, *proteismul său este o stare de spirit în alertă continuă*: „Pâclă şi brumă./Jertfa hornurilor nu mai e primită./Lumini zgârâiate pe cer/nord-sud-est-vest-vibrări,/farurile nimbu-l beau în care-naintează,/soneriile treieră chemări în săli,/laolaltă, împreună,/cu toţi lunecăm spre o clipă la fel./Fără steaguri coborâm veacul/cu umbra noastră vestmânt." (***Ev*** – 9 ianuarie 1925).

3. **Ilarie Voronca** inventează *„pictopoezia"*, împreună cu artistul plastic Victor Brauner (la revista „75 H.P."), impunând o anumită viziune asupra semnului lingvistic: „Cuvântul trăieşte indiferent de sens, precum fierul, piatra sau plumbul rezidă deplin, înaintea formelor îmbrăcate în comerţ", astfel nu mai are nevoie de o sintaxă pentru a crea semnificaţii. Este suficient sieşi, asemenea culorilor foviste, neprelucrate: „Vântul e pătrat invers 50 lei util gazometru/interstiţial cheamă hornar pentru esofag/ein zwei sept huit dieci/temperament scafandrier în portefeuille/sistem nervos apoteoză eu bumbac/omletă confecţionează clorofilă castrat/acul de siguranţă uşa s-a închis în/inima cu acetilen îmi e foame îmi/e întuneric îmi e dicţionar telefonul cu/barbă cochilia desface sonerii/almanah strada" (***Hidrofil***, octombrie 1924).

4) Concluzii

Prima jumătate a secolului al XX-lea, în cultura europeană (şi sporadic în cea americană), este reprezentativă pentru **o anumită filosofie care proclamă răsturnarea valorilor tradiţionale, desemantizarea şi reinvestirea motivelor artistice, inovarea sintaxei poetice în consonanţă cu sentimentul sfârşitului iremediabil, al damnării şi al dezrădăcinării într-o lume absurdă prin însăşi existenţa ei**. Spectrul Primului Război Mondial a dislocat mentalităţi, a concentrat nemulţumirea într-un strigăt de furie devastatoare împotriva destinului, a statului, a tiparelor care îngrădesc - mai ales - libertatea spirituală. OMUL trebuia să-şi asume critic trecutul, pentru a-şi crea şansa supravieţuirii viitoare. Chiar dacă orientările avangardiste au avut o viaţă efemeră, efectele se resimt şi în perioada postmodernă, la nivelul experimentului artistic.

În ceea ce priveşte literatura noastră, „fără să îmbrăţişeze nihilismul total sub care s-a afirmat în alte ţări, mişcarea de avangardă românească nu se izolează complet de cultura tradiţională, coabitând într-un spaţiu complementar de influenţare reciprocă." (Marin Mincu, ***Introducere în avangarda literară românească***).

Scanned with OKEN Scanner

IX. Prezintă trăsăturile *neomodernismului.*

1) Definiţie
2) Direcţii neomoderniste în literatura română
3) Caracteristici

1) Definiţie

Fenomenul literar, manifestat în cotinuitatea modernismului **lovinescian, dar pronunţându-se pentru recuperarea modelelor clasice, resemantizate, reinterpretate din perspectiva unei sensibilităţi artistice, încercând „o restaurare goetheană", este identificat de istoria literară sub denumirea de** *neomodernism.* Actul de naştere îl constituie ***Manifestul* Cercului Literar de la Sibiu,** publicat în revista „Viaţa", 13 mai 1943, sub forma unei scrisori, în stil avangardist, adresate lui E. Lovinescu: „Exaltarea ruralismului şi a eticului, de justificat în preocupări sociale, devine un viciu ameninţător atunci când tinde să copleşească fenomenul artistic, care nu-şi poate afla ambianţa cultă şi prosperă, în sensul unei creaţii majore decât în urbanitate şi exclusivitate estetică.".

2) Direcţii neomoderniste în literatura română

➢ Eugen Simion identifică **trei grupări neomoderniste**:

a) scriitorii (Ion Caraion, Dimitrie Chelaru, Constantin Tonegaru) care publică în revista ***„Albatros"*** (1941), condusă de Geo Dumitrescu, se orientează **spre poezia socială**, angajantă, ce fixează omul la cumpăna timpului istoric, fiind „o artă fără artă, o poezie a poeticului, o trăire intensă, pe întreaga claviatură a umanului". Temele grave ale existenţei sunt metaforizate **în forme parodice, ale umorului negru** sau **ale reconstrucţiei ludice**.

b) ***Cercul Literar de la Sibiu*** (Victor Iancu, E. Todoran, Cornel Regman, Radu Stanca, Ştefan Augustin Doinaş, Ion Negoiţescu ş.a.) îşi declară descendenţa ardeleană şi maioresciană, pronunţându-se **pentru autonomia esteticului,** fără a se ancora însă în spiritul veacului lovinescian, ci **recuperând valorile trecutului în baza unei retorici orientate spre baladă,** specie a evocării şi a revalorizării modelelor ignorate de veleitatea modernilor.

c) ***„Noul val suprarealist"*** apare printr-o desprindere de gruparea literară din jurul revistei „unu", a lui Saşa Pană, pronunţându-se **pentru poemul oniric**, sustras constrângerilor exterioare, **într-o absolută libertate a expresiei şi a structurilor lirice**: „Oricare ar fi evoluţia individuală a suprarealiştilor, un lucru apare clar pentru cel care, lăsând la o parte certurile, scandalurile, rupturile, inerente oricărui grup viu, va privi

Scanned with OKEN Scanner

suprarealismul în evoluția lui istorică: PERMANENTUL EFORT PENTRU ELIBERAREA EXPRESIEI UMANE SUB TOATE FORMELE EI." (Gellu Naum, Paul Păun, Virgil Teodorescu, ***Critica mizeriei***, 1945).

➢ **Apogeul neomodernismului** îl constituie **începutul anului 1960**, ai cărui scriitori sunt cunoscuți sub denumirea emblematică de „generația șaizeciștilor" sau **Generația '60**, **orientată spre liricizarea poeziei, sensibilitate, fantezie, erotism, imaginație, ermetism, confesiune, suprarealism, cu preferință pentru limbajul manierist și o sintaxă poetică inedită**: Nichita Stănescu, Marin Sorescu, Leonid Dimov, Ileana Mălăncioiu, Ana Blandiana, A. E. Baconsky ș.a.

- **Nichita Stănescu**, liderul de necontestat al generației, un Eminescu absorbind substanța arghezian într-o poetică barbiană, realizează a doua revoluție a limbajului artistic (***O viziune a sentimentelor***, 1964, ***Dreptul la timp***, 1965). După epoca neagră a literaturii române, numită „proletcultistă", libertatea interioară pe care și-o asumă poetul, împotriva constrângerilor dogmatice, generează o realitate personală unică în volumul ***11 elegii*** (1966), construind o cosmogonie modernă, centrată pe originalitatea expresiei, autoreferențială, o natură substituită de universul cuvintelor care devin subiect liric, se materializează.
- Aflat în imediata apropiere stănesciană, **Marin Sorescu** aduce parodicul și umorul, stabilind un raport inedit cu receptorul, vizat ca finalitate absolută a creației artistice. Sub aparenta facilitate a expresiei se ascunde „tâlcul" (***Moartea ceasului***, 1966), ironia sau reflecția sublimată asupra condiției ontice a ființei supuse timpului istoric antropofag (***Astfel***, 1973), o aventură a cunoașterii, tulburătoare prin simplitatea și încărcătura simbolică a imaginilor artistice (cântecul de lebădă al poetului, ***Puntea [Ultimele]***, 1996).
- **Ioan Alexandru** (Ion Șandor) cunoaște o evoluție surprinzătoare, de la vitalismul exuberant până la meditația gravă asupra lumii înconjurătoare, căreia încearcă să-i acceadă esența, sfârșind printr-o atitudine ascetică, ce simbolizează căutătorul de absolut divin. Inițial, poezia lui reface direcția tradiționalistă românească, prin nostalgia satului și tema dezrădăcinării, celebrarea naturii revigorate. Ulterior (***Viața deocamdată***, 1965, ***Infernul discutabil***, 1967), eul liric descoperă dinamismul universal al forțelor stihiale ce tensionează existența umană, integrând-o sau disipând-o. În final, scriitorul este interesat de mesianismul artistului, „întemeietor de grai" și al unei „patrii ideale", reprezentate în seria „imnelor" (***Imnele bucuriei***, 1973, ***Imnele Transilvaniei***, 1976).

Scanned with OKEN Scanner

X. Prezintă caracteristicile *postmodernismului* românesc.

1) Definiţie
2) Direcţii postmoderniste în literatura română
3) Caracteristici

1) Definiţie

Într-o definiţie sugestivă, Mircea Cărtărescu precizează: *„Postmodernismul este epifenomenul cultural, artistic şi, în cele din urmă, literar al postmodernităţii*, calitate în care reflectă toate trăsăturile filozofice şi ideologice ale acesteia [...]: perspectivismul nietzschean, pierderea simţului realităţii, estetizarea existenţei..." (***Postmodernismul românesc***).

Postmodernismul, identificat mişcării culturale de după anul 1980, suscită controverse, termenul fiind folosit pentru prima oară în arhitectură, la începutul anilor 1940, preluat apoi de economişti, sociologi, filosofi, artişti, pentru a desemna modificările globale (idei, atitudini, instituţii, practici sociale) ale umanităţii postindustriale, numită generic **postmodernitate.**

Postmodernitatea particularizează societatea de consum, cvasicibernetizată, care fragmentează infinitezimal existenţa umană, o supune unei bulversări informaţionale, creează un nou umanism centrat pe morala „bucuriei de a trăi", reacţie împotriva „ethosului industrial al muncii îndârjite care presupune raţiune, disciplină, sistematizare, sincronizare (încătuşează fiinţa prin: familie, loc de muncă, economie şi stat)." (Liviu Petrescu, *Lira lui Orfeu*, în vol. ***Poetica postmodernismului***).

- ❖ Umberto Eco recunoaşte în postmodernism un răspuns polemic dat avangardismului, **prin reconsiderarea trecutului care trebuie asumat**, revizuit, cu ironie şi candoare, **într-un joc al spiritului** pentru a recupera ceea ce modernii au dislocat, **unitatea fiinţei, regăsirea Sinelui**.
- ❖ În continuitatea scriitorului şi esteticianului italian, Nicolae Manolescu precizează: „Poetul modern este de obicei «inocent» în raport cu tradiţia: se scutură de ea ca de o povară inutilă. Vrea să facă altceva decât înaintaşii săi. Sentimentul lui este unul de libertate împinsă până la anarhie. Postmodernul nu e anarhic. Pentru el, tradiţia este o povară purtată cu graţie, asumată critic sau ironic." (***Despre poezie***).

2) Direcţii postmoderniste în literatura română

Sistematizând **direcţiile postmoderniste** în literatura română, Mircea Cărtărescu identifică

Scanned with OKEN Scanner

I. în **poezie** patru grupări artistice:

a. ***textualiştii*** (1970), aflaţi sub influenţa neoavangardei franceze (Mircea Nedelciu, Gheorghe Iova, Gheorghe Crăciun), au format un grup *unterground* numit „Noii", definiţi prin jocul scriiturii dadaiste sau manieriste, experienţe de intertextualitate;

b. ***microrealiştii*** „Cenaclului de luni" (1977), coordonat de Nicolae Manolescu, cunoscuţi şi sub denumirea de „Generaţia în blugi", adoptă formule din literatura contemporană americană („Beat Generation"), impun imaginile unui real „torsionat de o subiectivitate nelimitată", preferă publicarea în grup a unei poezii descriptive, cu o retorică a oralităţii agresive, cultivând ironia, autoironia, onirismul, aluzii culturale savante (Mircea Cărtărescu, Traian Coşovei, Ion Stratan, Alex. Muşina);

c. ***minimaliştii*** (1980) sunt cerebrali, abstracţi, eliptici, parabolici (Petru Romoşanu, Ion Bogdan Lefter, Matei Vişniec, Elena Ştefoi);

d. ***neoexpresioniştii*** (Emil Hurezeanu, Ion Mureşan, Marta Petreu, Nichita Danilov, Mariana Marin), preocupaţi de o problematică metafizică, se apropie foarte mult de moderni prin poetica transcendentă şi impersonală, chiar dacă limbajul relevă „concreteţea halucinantă" (suferinţă, abjecţie, nebunie, moarte).

II. **Proza românească postmodernistă** s-a impus mai târziu, în raport cu poezia, în special

A. **genul scurt**,

a. unde proliferează o lume concretă, marginală, creaţie a experienţei comuniste, cu şoferi de camioane, navetişti, studenţi, ţigani, locatari ai căminelor de nefamilişti, cu limbajul şi microhabitatul lor, ***un hiperrealism*** al sordidului, al lipsei de idealitate, al cenuşiului cotidian (Sorin Preda, Cristian Teodorescu, Alex. Vlad, Nicolae Iliescu);

b. dincolo de tematismul fad, apar experimente artistice, în care scriitorii decupează, montează, creează „bucle referenţiale şi bifurcări narative", inserează jocuri de cuvinte, citate, parafraze, o adevărată ***„inginerie textuală"*** (Gheorghe Crăciun, Gheorghe Iova, Emil Paraschivoiu);

c. cap de serie al generaţiei optzeciste se impune, prin ***arta combinatorie***, Mircea Nedelciu, care experimentează ***pulp***-ul (SF, melodrama, benzi desenate), ***kitsch***-ul, ***naraţiunea virtuală*** cu multiple opţiuni, ***plăcerea ludică a povestirii***;

d. sub influenţa prozei postmoderne americane, Ioan Groşan, Ioan Mihai Cochinescu, Ştefan Agopian cultivă ***metaficţiunea***, prin anularea totală a verosimilităţii, prin ludic şi satiric.

Scanned with OKEN Scanner

B. Pe coordonate asemănătoare se dezvoltă şi **romanul,** reprezentat emblematic de Mircea Nedelciu (***Zmeura de câmpie***, ***Tratament fabulatoriu***, ***Femeia în roşu,*** ultimul roman în colaborare cu Adriana Babeţi şi Mircea Mihăieş) şi de Mircea Horia Simionescu (***Ingeniosul bine temperat***).

Se remarcă:

- jocul convenţiilor uzuale;
- alternarea registrelor lingvistice;
- documentarismul;
- fantezia explozivă;
- bricolarea textuală;
- pastişa, parodia, citatul;
- teoria senzaţionalului;
- naraţiunea de aventuri, cosmopolită, erotică;
- subsolurile autoreferenţiale.

3) Caracteristici

➢ În ansamblu, **fiinţa postmodernă** *şterge limita între spirit şi materie, între real şi imaginar, cultivă carnavalescul exuberant şi neliniştitor, fabulează, este eclectică, difuză, lipsită de agresivitate, preferă kitsch-ul şi paraliteratura, ambiguitatea şi autoreferenţialitatea textului.*

➢ Scriitorul operează cu o nouă figură stilistică, ***palinodia***, retractarea sensului iniţial, pe măsură ce înaintează discursul.

Asumându-şi aprecierile criticului american Ihab Hassan, Mircea Cărtărescu identifică **particularităţile postmodernismului**, în termenii puşi în circulaţie de estetica lui Ihab:

- ***indeterminarea*** (prin masificare, opera devine un obiect de consum comun);
- ***fragmentarea*** (apar personaje-fantoşe, scenele sunt reluate şi anulate reciproc, apare discontinuitatea narativă);
- ***decanonizarea*** (valorile oricărei culturi îşi găsesc loc în templul artelor, dispar miturile imuabile, apare cultura globală, cu legea *egalităţii prin diferenţă*);
- ***lipsa-de-sine*** (opera nu mai este produsul unui eu creator, al unui sine);
- ***nereprezentabilitatea*** (nu mai există un referent exterior, ci mesajul se concentrează asupra propriei invenţii, se manifestă autoreferenţialitatea);
- ***ironia*** (se impune la nivelul textualizării prin actul mimetic, strategii ludice, fantazare): „În continuă schimbare a mediilor şi perspectivelor, incapabil să întemeieze, dar trăind cu frenezie şi exces de imaginaţie situaţii efemere, construindu-şi lumi fragile şi autosuficiente ca baloanele de săpun, postmodernul trăieşte ironia cu atâta intensitate, încât ea, până la urmă, dispare, la fel de prevazivă ca şi aerul pe care îl respiri." (Mircea Cărtărescu, cap. *Trăsăturile postmodernismului,* în ***op. cit.***);

Scanned with OKEN Scanner

- ***hibridizarea*** vizează impuritatea speciilor, combinațiile aleatorii, stranii, reluarea fractalică;
- ***carnavalescul*** este adoptat din romanul picaresc (Swift, Rabelais), mai ales pentru proteismul formelor, polifonia stilistică și narativă, propensiunea pentru eroi-comic, burlesc și alegorii complicate;
- ***performanța*** și ***participarea*** rămân o finalitate importantă a operei postmoderne, interactive, unde receptorul este solicitat direct să contribuie la constituirea creației, prin aceasta realizându-se estetizarea vieții (*happeningul*, arta ambientală, *body-art*, arta pe computer);
- ***construcționismul*** numește o anumită percepție a unei realități care anulează timpul și istoria, intenția postmodernului fiind să construiască o lume iluzorie, ficțională, inserată istoriei reale, să creeze universuri virtuale unde realitatea și ficțiunea, posibilul și utopicul, istoria și imaginarul să se combine sub imperiul visului;
- ***imanența*** presupune disponibilitatea operei de a fi autoreferențială, suficientă sieși, scrutându-se la nesfârșit și contemplându-și forma.

Trăsăturile definitorii ale postmodernității:
- ***urbanismul*** vizează ideea de sat planetar (fragmentar, divers, ecologic, dar în care nu lipsește crima sau Holocaustul);
- ***tehnologismul*** este determinat de genetică, informatică, tehnici spațiale;
- ***dezumanizarea*** creează anarhia, absurdul, parodia, arta pop;
- ***primitivismul*** implică apariția unor fenomene de tipul *New Age* (magie, animism, mișcări *hippy*);
- ***erotismul*** șochează prin romanul tabu și pornografia comică;
- ***antinomianismul*** (prezența simultană a tendințelor contradictorii) generează mișcări de emancipare;
- ***experimentalismul*** creează forme deschise, fuziunea limbajelor.

Eclectismul postmodernității este reflexul unei civilizații aflate la răscruce de drumuri, în căutarea identității pierdute, un Ianus cu multiple fețe, pentru care trecutul și viitorul se desubstanțializează, substituindu-se unui timp interior sustras devenirii, un timp al tăcerii apoteotice sau apocaliptice (rămâne opțiune dramatică a Ființei contemporane).

Scanned with OKEN Scanner

I. Genul epic

Genul epic *reprezintă totalitatea operelor literare în care un narator relatează întâmplări antrenând mai multe personaje, aflate în conflict.*

1. Proză şi epicitate

Termenul *proză* provine din fr. „prose", < lat. „prosa" („oratio") şi reprezintă o „modalitate de exprimare a literaturii care nu se supune normelor de versificaţie şi care foloseşte forma obişnuită, literară, firească a vorbirii; **concr.** compunere literară care foloseşte acest mod de exprimare."(***DEI***). Teoria literară identifică şi o altă formă etimologică a noţiunii în latinescul „prorsus" – „înainte", de aici, „discurs care înaintează în linie dreaptă".

Antichitatea elină a impus o artă a **prozei oratorice** (**filosofice**) şi o proză a scrierilor ştiinţifice (**istorice**). Umanismul Renaşterii disociază net proza de figurile poetice (lirice), iar, sub înrâurirea lui Montesquieu şi a lui Jean François La Harpe, va apărea **proza narativă**, determinând constituirea unui gen literar, pentru care conceptul de **epic** (epicitate) pare să acopere complexitatea actului „zicerii" (gr. „epikos" = *cuvânt, zicere, spunere*) mai mult decât proza.

Adrian Marino apreciază, în ***Dicţionar de idei literare***, că: „epicul reprezintă o esenţă, un mod de a fi, un dat ontologic şi în acelaşi timp un unghi de percepţie al existenţei şi universului, o «formă» şi o categorie spirituală."

Epicul se defineşte prin:

- *devenire, succesiune, istorie;*
- *relatarea unor acţiuni, evenimente, fapte;*
- *narrarea se face prin detaşarea obiectivă a „eului epic"* („povestitorul-tip") de istoria povestită;
- *dispune de o anumită mobilitate temporală şi spaţială;*
- *distribuie personajele* (în planuri narative);
- *poate asocia mai multe moduri de expunere*: naraţiunea, descrierea, monologul, dialogul;
- se prezintă ca *unitate între* „**histoire**" (evenimentele relatate) *şi* „**discours**" (modul particular de a prezenta istoria narată).

➢ „În orice caz, nu recunoaşterea naraţiunii rămâne în discuţie, ci numai răspunsul la trei întrebări capitale, care dezleagă întreg «misterul»

Scanned with OKEN Scanner

genului epic: *cine* narează, *ce* narează şi *cum* narează?" (Adrian Marino, ***op. cit.***)

➢ „Se poate numi deci epic acel ansamblu de convenţii şi procedee literare capabile *să provoace, să întreţină* şi *să satisfacă* permanenta noastră curiozitate, prin tehnica simulării «interesului», a «captivării spiritelor», cum spunea şi Marmontel (noţiunea «romanelor captivante» nu este deci tocmai nouă!)" (***ibidem***)

➢ În viziunea teoreticianului Adrian Marino, şase procedee sunt **caracteristice epicităţii**:
- *transmiterea succesivă de informaţii;*
- *disimularea continuării naraţiunii* (naratorul pare să descopere evoluţia evenimentelor odată cu cititorul);
- întârzierea, *încetinirea naraţiunii;*
- introducerea unor *obstacole pe drumul liniar* (secvenţă narativă, episod, elipsă, alternanţă, pauză descriptivă, înlănţuire);
- *suspansul* menţine interesul receptorului pentru istoria prezentată;
- *surpriza* (prin soluţia neaşteptată propusă de autor: „Avem nevoie de un răspuns ca să aflăm legătura, relaţia, motivarea şi cauzalitatea evenimentelor [...] Şi avem nevoie, în sfârşit, de un răspuns şi la întrebarea: ce semnificaţie are întreaga acţiune? *Ce este ea în esenţă? Ce simbol* închide şi ce exprimă? Epicul răspunde la toate aceste mari taine, fiindcă el este «misterios» prin definiţie.")

➢ **În esenţă, epicul implică:**
- ✓ **instanţele comunicării narative** (autor, narator, personaje, cititor-receptor);
- ✓ **construcţia subiectului operei literare** (acţiune, conflict, relaţii temporale şi spaţiale);
- ✓ **construcţia discursului epic** (incipit, secvenţe narative, episod, elipsă, final, tehnici narative).

Incipitul *este partea introductivă a textului,* subordonată expoziţiunii. Poate reprezenta:
- *o situare temporală şi spaţială* (ca în romanul lui Camil Petrescu, ***Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război***);
- *citarea replicilor unui personaj-avertizor* (Ioan Slavici, ***Moara cu noroc***, cuvintele soacrei), anticipând derularea evenimentelor;
- *sublimarea unor simboluri/mituri* (sociogonia povestită la petreceri de Nechifor Lipan, în romanul lui Mihail Sadoveanu, ***Baltagul***);
- în funcţie de specificul incipitului, *perspectiva auctorială* poate fi: *subiectivă, obiectivă, tradiţională, modernă, postmodernă.*

Scanned with OKEN Scanner

Finalul *marchează încheierea discursului epic.* Nu este sinonim cu deznodământul, care presupune rezolvarea conflictului, într-o formă oarecare.

În proza tradiţională, *finalul închide sferic universul reprezentat de autor*, sintetizând mesajul artistic (adeseori moralizator).

În proza modernă, *convenţiile sunt încălcate deliberat*, pentru a crea confuzia, ambiguitatea, o relaţie osmotică scriitor-cititor, prin *finalul deschis* (Mircea Eliade, ***Nopţi la Serampore***) sau *multiplicarea* acestuia (Mircea Eliade, ***Maitreyi***).

Secvenţa (scena) **narativă** *reprezintă o unitate structurală (aparţine discursului) cu un grad de autonomie ridicat, menţinând semnificaţiile contextuale iniţiale*, chiar şi atunci când este întrerupt firul epic, deoarece păstrează caracteristicile compoziţionale ale întregului: mărci ale prezenţei naratorului, situare spaţială şi temporală, perspectivă auctorială obiectivă/subiectivă. Uneori însumează procedee narative: focalizarea, flash-ul, panoramarea, fluxul conştiinţei, introspecţia, retrospecţia (rămâne celebră secvenţa sinuciderii Anei, din romanul lui Liviu Rebreanu, ***Ion***).

Episodul apare ca o variantă a secvenţei narative, fiind adeseori substituit cu aceasta, dar *reprezintă o unitate compoziţională centrată pe istoria narată, pe acţiune; fixează un anumit moment al subiectului, în cronologia faptelor.* Acţiune colaterală, episodul poate aşeza în poziţie privilegiată un personaj secundar, numai pe durata defăşurării evenimentului şi întregeşte mesajul textului (vizitarea conacului de la Ciulniţa prilejuieşte clarificarea relaţiilor între Otilia Mărculescu, Leonida Pascalopol şi Felix Sima, din romanul lui G. Călinescu, ***Enigma Otiliei***).

Elipsa narativă (temporală) se constituie ca tehnică a prozei moderne, specifică analizei psihologice, *fiind omiterea unor momente în cauzalitatea episoadelor*, ca urmare a dicteului automat (înregistrarea fluxului gândirii, fără intervenţia selectivă şi ordonatoare a conştiinţei). Universul ficţional apare fragmentar, accentuând impresia de autenticitate, de realitate reflexiv-afectivă şi materială, o lume cu gradul ei de mister, de opacizare a semnelor pe care cititorul-receptor nu le mai poate decodifica în lipsa datelor exacte (Camil Petrescu, ***Patul lui Procust***).

Acţiunea implică derularea propriu-zisă a evenimentelor care antrenează personajele, aflate sau nu într-un conflict. Înlănţuirea logică a întâmplărilor, având la bază o succesiune cronologică, poartă denumirea de ***subiectul operei literare***, desfăşurat pe cinci *momente:*

- *expoziţiunea/expoziţia* (partea introductivă a textului epic în care sunt prezentate locul, timpul, contextul social şi personajele);
- *intriga* (motivul declanşării conflictului sau a demarării unor întâmplări);

Scanned with OKEN Scanner

- *desfăşurarea acţiunii* (concretizarea unor episoade, întâmplări, care se acumulează treptat, menţinând atenţia receptorului);
- *punctul culminant* (scena de maximă tensiune, care ar putea schimba cursul evenimentelor);
- *deznodământul* (rezolvarea conflictului).

Conflictul epic *constă în confruntarea personajelor, determinată de contradicţia în idei, atitudini, mod particular de a vedea lumea înconjurătoare, soluţii concrete în rezolvarea unor situaţii, concepţii ale unui grup social, prejudecăţi.*

- *Conflictul exterior* apare între două sau mai multe personaje, între personaj şi societate. Poate fi: istoric, politic, social, confesional etc.
- *Conflictul interior* (psihologic, moral) este generat de tendinţe contradictorii în manifestările aceluiaşi personaj, determinate adeseori de schimbarea viziunii asupra lumii în care trăieşte eroul, o confruntare între tendinţa de înavuţire a personajului şi codul moral moştenit.

Tehnicile narative *reprezintă modalităţi de concretizare a imaginarului artistic în structuri textuale,* vizând:

- **înlănţuirea întâmplărilor** pe coordonata firelor epice:
  - *liniar* – succesiunea cronologică a evenimentelor;
  - *circular* – începutul şi sfârşitul coincid;
  - *secvenţionat* – discontinuitatea temporală (pauze descriptive, elipse, retrospecţii);
  - *sinusoidal* – surprinde modulaţiile sufletului, ale conştiinţei, în proza de analiză psihologică (sunt identificate maximele şi minimele conştiinţei);
  - *spiralat* – se concentrează asupra unui personaj, ordonând evenimentele în raport cu evoluţia sau involuţia eroului;
  - *mixt* – combină formulele;
- **construcţia personajelor** (în raport cu tipul de personaj şi programul estetic pentru care a optat eul creator);
- **perspectiva auctorială** (subiectivă, obiectivă, neutră) poate fi recunoscută comentând:
  - *tehnica panoramării* (perspectiva generală, neutră);
  - *focalizarea* (restrângerea cadrului asupra unei secvenţe, a unui personaj, a unei situaţii conflictuale, urmărită în derulare, în mişcare, în devenire);
  - *intervertirea cronologică* (schimbarea ordinii momentelor subiectului, pentru a crea suspansul, uimirea sau opusul acestora);
  - *flash*-ul apare, mai ales, în proza tradiţională/realistă, concentrând atenţia receptorului asupra unui singur aspect (fenomen, situaţie, personaj), considerat de

Scanned with OKEN Scanner

autor important pentru semnificația generală și particulară a textului; operează cu detaliul;

- *introspecția*, specifică prozei de analiză, instituie autocrația naratorului, dacă textul este scris la persoana a III-a (Liviu Rebreanu, ***Pădurea spânzuraților***), ori subiectivismul personajului, când narația se face la persoana I (Camil Petrescu, ***Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război***); constă în sondarea straturilor abisale (conștiente și subconștiente), pentru a descoperi intimitatea absolută a personajelor; este contrapunctată de *tehnica dicteului automat;*
- *retrospecția*, alături de *flash-back*, intră sub incidența introspecției, pentru a justifica anumite situații conflictuale interne sau externe prin evidențierea cauzelor; fie că evenimentele trecute sunt actualizate, fie se reconstituie o situație, un context social (Camil Petrescu, ***Patul lui Procust***).

➢ **Temporalitatea narativă** ocupă un loc privilegiat în proza artistică, acoperind în totalitate etimologia latină „prorsus" – „discurs care înaintează în linie dreaptă".

- Naratorul poate **concentra, dilata** sau **interverti** unitățile evenimentului povestit:
  - ***ordinea temporală*** presupune *continuitate istorică;*
  - ***dezordinea (alternanța)*** *este o discontinuitate* (efectul așezat înaintea cauzei, inserția unui eveniment trecut într-unul viitor);
  - ***anacroniile (intervertirile)*** se manifestă ca:
    - *analepse* (întârzieri, evocări anterioare);
    - *prolepse* (anticipări narative);
    - *reluări* (ale unor întâmplări).

➢ Efectele temporale se obțin prin **jocul subtil între categoria timpului gramatical** și cea a **timpului narativ**.

Timpul gramatical exprimă un raport între planul evenimentelor și cel al comunicării acestora, fiind strâns legat de categoria modului și a persoanei. Dumitru Irimia numește *prezentul, perfectul compus* și *viitorul* ***timpuri comentative*** (**ale lumii comentate** sau ale comentării lumii), iar *perfectul simplu, imperfectul, mai-mult-ca-perfectul reprezintă* ***timpuri narative*** (**ale lumii povestite**). „Timpul gramatical exprimă situarea în timp a evenimentelor și atât. Timpul narativ reprezintă evenimentele și le supune unor fenomene temporale: perspectivă, durată, succesiune etc." (***Introducere în stilistică***)

Deși asocierea *viziune artistică – sens gramatical al timpului* este relativă, există o anumită distribuție:

Scanned with OKEN Scanner

- ✓ *indicativul prezent şi imperativul* (persoana I şi a II-a) apar mai mult în *genul dramatic*;
- ✓ *prezentul indicativ şi cel conjunctiv* (persoana a III-a) sunt specifice *genului liric*;
- ✓ *formele timpului trecut al indicativului* (mai ales imperfectul) predomină în *genul epic*.

Timpul gramatical devine o categorie narativă atunci când implică un sistem de opoziţii între:

- ***timpul naraţiunii*** (al personajelor şi al evenimentelor);
- ***timpul narării*** (al naratorului), care poate fi prospectiv, retrospectiv, sincronic;
- ***timpul receptării*** (al cititorului).

A. Prezentul sintetizează cele trei opoziţii, mai sus menţionate, în următoarele variante.

a. Prezentul liric *al confesiunii,* al meditaţiei realizează o legătură directă emiţător – receptor (scriitor – cititor), relevând tensiunea poetică retrăită de cititor la aceleaşi dimensiuni afective cu situaţia iniţială a producerii lor. Interioritatea afectivă sau reflexivă a scriitorului (autor) se suprapune realităţii subiective a cititorului (receptor), inducând starea estetică: *„Sara pe deal buciumul sună cu jale,/Turmele-l urc – stele le scapără-n cale,/Apele plâng clar izvorând în fântâne."* (Mihai Eminescu, ***Sara pe deal***).

b. Prezentul narativ este *specific povestirii* şi simultan cu timpul lecturii sau al receptării, pentru că el vizează reprezentarea evenimentelor în spaţiul imaginar al cititorului, vizualizează acţiunea narată, asigurându-i autenticitatea: *„Şi cum ajung în dreptul teiului, pun demâncarea jos în cărare pe muchea dealului, mă sui încetişor în teiu, [...], bag mâna în scorbură unde ştiam şi, norocul meu! ..., găbuiesc pupăza pe ouă."* (Ion Creangă, ***Amintiri din copilărie***).

c. Prezentul istoric devine un timp al *actualizării evenimentelor trecute,* al re-creării dimensiunii istorice. Deplasarea temporală din trecutul faptic în prezentul scrierii implică prezenţa aceluiaşi receptor vizat în celelalte semnificaţii ale prezentului narativ. Alternarea trecut/prezent are loc prin selectarea anumitor momente istorice sau situaţii conflictuale reale, cu valoare simbolică pentru mesajul artistic vizat de autor, şi proiectarea lor într-un spaţiu al discursului, procedeu numit de Tudor Vianu „tehnica basoreliefului": *„Dar când ţinteşte ochii asupra jertfei sale, când vede acel trup măreţ, [...], un tremur groaznic îl apucă, ridică satârul, îl stăpâneşte şi, trântind la pământ satârul, fuge printre mulţimea adunată împrejur, strigând în gura mare că el nu îndrăzneşte a ucide pe acest om."* (Nicolae Bălcescu, ***Românii supt Mihai-Voievod Viteazul***)

d. Prezentul etern sau ***gnomic*** apare în textele care exprimă idei generale, formulări filosofice al căror mesaj universal valabil se

Scanned with OKEN Scanner

înscrie în fluxul timpului etern: *„Căci sprințar și înșelător e gândul omului, pe ale căruia aripi te poartă dorul necontenit și nu te lasă în pace până intri în mormânt!"* (Ion Creangă, ***Amintiri din copilărie***).

B. Imperfectul este un timp al perspectivelor deschise spre trecut sau prezent, *un timp prin excelență al narării*, ce realizează legătura între planul imaginar (al creației) și cel real (al receptării). Imperfectul poate avea mai multe funcții narative:

- ✓ ***impune fraza-incipit***, *situând cadrul povestirii*: naratorul și receptorul sunt proiectați din prezentul comunicării în trecutul evenimentelor, cu scopul de a retrăi întâmplările în contextul care le-a generat *(„Pe drumul ce duce către Cetatea Neamțului, pe la sfârșitul lui septemvrie 1686 se vedea o oaste mergând..."* – Constantin Negruzzi, ***Sobieski și românii***);
- ✓ ***creează dimensiunea mitică a evenimentelor***, plasându-le într-o temporalitate incertă, ce aparține strict fanteziei autorului (*„Cică era odată o babă și un moșneag. [...] Și, Doamne! Tare mai erau doriți să aibă măcar unul [copil] căci, cât era ziulica de mare, ședeau singurei ca cucul și le tiuia urechile, de urât ce li era."* – Ion Creangă, ***Povestea porcului***);
- ✓ ***evocă reprezentări ale eului narativ***, ce sensibilizează receptorul devenit co-participant al stărilor afective ale autorului. Imprimă textului un ton elegiac, o anume liricitate (*„Dragu-mi era satul nostru [...] Dragi-mi erau tata și mama, frații și surorile și băieții satului ...dragi-mi erau șezătorile, clăcile, horile și toate petrecerile din sat la care luam parte cu cea mai mare însuflețire!"* (Ion Creangă, ***Amintiri din copilărie***);
- ✓ ***deschide perspectiva onirică***, atenționând cititorul asupra derulării evenimentelor pe care le poate accepta ca reale, ori ca simple proiecții ale imaginarului. (*„Focurile acelea părăsite [...], bătrânul care parcă nu înțelegea ce-i spuneam, în orice dialect îi vorbea van Manen – toate mă tulburau, neliniștindu-mă. [...] Parcă timpul rămăsese suspendat și trăiam numai fragmentar, doar în anumite episoade."* – Mircea Eliade, ***Nopți la Serampore***).

C. Perfectul simplu *se prezintă ca timp al „narativității obiective, descriptive, neutre, epice."* (Dumitru Irimia, ***op.cit.***) El creează impresia autenticității faptelor relatate, povestitorul fiind spectator (martor) sau participant direct. Semantica perfectului simplu apropie momentul consumării evenimentelor de cel al relatării lor, desemnând statutul naratorului creditabil *(„Deschizând ochii, văzu doi călugări stând unul la cap și altul la picioarele sale, neclintiți ca două statuie de bronz; se uită pe dânsul și se văzu coperit cu o rasă; pe căpătâiul său sta un potcap. Vru să ridice mâna și se împiedică în niște metanii. I se păru că visează și iarăși închise ochii* [...]" – Constantin Negruzzi, ***Alexandru Lăpușneanul***).

Sensul durativ al perfectului simplu sugerează o condensare a timpului, o accelerare a ritmului epic, o anumită dinamică internă a evenimentelor, având la bază procedee ale derulării cinematografice,

Scanned with OKEN Scanner

convingătoare pentru receptorul aflat sub mirajul impresiei de viaţă trăită aievea.

D. Perfectul compus, echivalent narativ cu perfectul simplu, indică o acţiune încheiată de mult timp faţă de momentul comunicării. *În plan epic, se creează o distanţare temporală între universul reprezentat de scriitor şi actul povestirii*, o detaşare a naratorului de evenimente şi de personaje, sugerând obiectivitatea stilului. (*„Cum au văzut oamenii străini pe drumul de sus, vorniceii au pus pinteni şi le-au ieşit înainte cu năfrămile de la urechile cailor fâlfâind. Au întins plosca ş-au ridicat pistoalele. Ori beau în cinstea feciorului de împărat şi a slăvitei doamnei mirese, ori îi omoară acolo pe loc.*" – Mihail Sadoveanu, ***Baltagul***)

E. Mai-mult-ca-perfectul, folosit în textul epic, *segmentează firul narativ*, printr-un plan de adâncime pe care îl impune în raport cu evenimentele desfăşurate în prezentul povestirii. Existenţa receptorului este practic anulată, pentru că cititorul nu mai poate pătrunde în timpul evocării. El ia cunoştinţă de întâmplările repovestite printr-un intermediar care încearcă să explice determinarea cauzală a unor stări, evenimente, de regulă, *naratorul subiectiv, necreditabil*.

Apariţia unui timp trecut (al amintirii, al comentariului) în structura altui timp trecut (al povestirii, al evenimentelor) defineşte *tehnica secvenţionării sau a digresiunii*, care decodifică mesajul în proza obiectivă, tradiţională, dar ambiguizează ideea artistică în epica modernă, pentru că „adesea, excesul de precizie duce la confuzii – e asta una din ciudăţeniile logicii." (Camil Petrescu, ***Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război***)

F. Viitorul *este un timp prospectiv*, când momentul narării precedă *cadrul evenimentelor, anticipându-le*.

Receptorul acceptă convenţia stabilită de un narator omniscient, care asigură fluxul epic şi proiectează imaginea virtuală a scenariului întâmplărilor ca pe un fapt real. *Valoarea dubitativă* este susţinută de formele viitorului anterior, accentuând gradul de *ambiguizare a planurilor*. *Simultaneitatea trecut – viitor* sugerează anularea reciprocă a evenimentelor, având ca efect apariţia unui *timp static, suspendat, anistoric*, de natură să schimbe semnificaţia iniţială a mesajului artistic ori să ermetizeze până la obscurizare discursul epic (*„Două vorbe conclusive. Cine este omul adevărat al acestor întâmplări: Dan, ori Dionis? Mulţi din lectorii noştri vor fi căutat cheia întâmplărilor lui în lucrurile ce-l înconjurau; ei vor fi găsit elementele constitutive a vieţii lui sufleteşti în realitate..."* – Mihai Eminescu, ***Sărmanul Dionis***).

[vezi Dumitru Irimia, *Stilistica semnelor lingvistice în comunicarea literară*, în volumul ***Introducere în stilistică***]

Scanned with OKEN Scanner

▪ Fiecărui curent literar îi corespunde un anumit de tip de proză, particularizat tematic, structural, compoziţional şi stilistic:

➢ **Proza clasică**:
- optează pentru *schiţă*;
- are o *compoziţie simetrică*, echilibrată;
- *firul epic este liniar*;
- *naratorul omniscient obiectiv, impersonal deţine secretul rezolvării situaţiilor conflictuale*;
- *personajele* reprezintă *tipuri umane*, definite printr-o singură trăsătură (tipologică);
- *registrul academic* impune un stil elevat;
- *narrarea se face la persoana a III-a;*
- textul are un pronunţat *caracter moralizator* (disociind net personajele negative de cele pozitive).

➢ **Proza romantică**:
- optează pentru *nuvela fantastică* (magicul, miraculosul, visul, spaţiul, timpul relativizat, călătoria selenară, angelicul şi demonicul, dedublarea etc.);
- prin *intervertirea cronologică*, momentele subiectului nu respectă principiul continuităţii liniare;
- *confuzia şi straniul captează atenţia receptorului*;
- preponderenţa *practicilor ezoterice, iniţiatice;*
- *are loc o anumită substituire autor-narator-personaj (de excepţie şi contradictoriu);*
- *situaţii limită, răsturnări de situaţii orientează deznodământul povestirii;*
- *inserţia figurilor poetice impune stilul prozei lirice;*
- *limbajul ambiguu menţine suspansul;*
- *naraţiunea are un pronunţat caracter metafizic;*
- *textul este scris, cu predilecţie, la persoana I* (fără a le anula pe celelalte).

➢ **Proza realistă**:
- optează pentru specia *roman;*
- impune *construcţii arhitectonice* ale discursului epic;
- excelează *tematica socialului*, din perspectivă critică;
- *omul* se supune legilor colectivităţii, fiind urmărit *în devenirea personalităţii complexe*;
- existenţa are o logică determinată *de principiul cauzalităţii/teleologiei* (nimic nu este întâmplător);
- *naratorul imparţial*, obiectiv este substituit de *personajul aflat sub semnul raţionalităţii reci, mercantile;*
- predomină *observaţia şi analiza* pe „probe de laborator" (*detalii semnificative*);
- tehnica favorită este *derularea cinematografică*;

Scanned with OKEN Scanner

- sunt folosite *toate registrele limbii* (în acord cu statutul personajelor);
- *relatarea combină persoana I cu a III-a.*

➢ **Proza modernistă**:
- optează pentru *nuvela şi romanul de analiză psihologică;*
- proza *reflexivă şi confesivă* declară supremţia eului;
- textul operează *cu fragmentarea, contorsionarea subiectului, hibridizarea subspeciilor;*
- se observă *diversificarea tipurilor* de personaje şi crearea altora (reflector, pretext);
- multiplicarea perspectivelor impune *autenticitatea* faptelor narate şi *veridicitatea* personajelor;
- scriitorul foloseşte tehnici ale analizei psihologice (*introspecţia, retrospecţia, fluxul conştiinţei, memoria involuntară, dicteul automat*);
- *intertextualizarea* apare cu inserţia unor scrisori, pagini de jurnal intim, de ziar etc.;
- *autocraţia personajului impune textul scris la persoana I.*

➢ **Proza postmodernistă**:
- optează pentru *genul scurt*, orientat spre banalitatea cotidiană, dinamica socială, contradicţiile fiinţei, mediile sordide;
- *textul îşi pierde unitatea interioară*, devine o aglutinare (alipire) de fragmente aparent fără legătură, *un puzzle;*
- *naratorul este eliminat definitiv;*
- *disponibilitatea ludică* (relevată de convenţiile epice, preponderenţa metatextului) converteşte receptorul, îi solicită participarea imaginativă;
- *personajele detipizate* configurează o adevărată ***Arcă a lui Noe*** „încărcată de biete făpturi ce s-au salvat de la înec: o lume de supravieţuitoare." (Nicolae Manolescu, ***Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc***);
- *cultivă parodicul, ironia tragică, burlescul, nesemnificativul, grotescul;*
- foloseşte *toate registrele limbii;*
- *preferă naraţia la persoana a II-a.*

Scanned with OKEN Scanner

II. Genul liric

Genul liric *cuprinde totalitatea textelor poetice, în care eul confesiv exprimă sentimente, atitudini, convingeri, imprimând operei subiectivitate.*

CARACTERISTICI

- *Lirica este domeniul confesiunii.*
- ***Eul poetic**, „voce" imaginară,* proiecție a creatorului, mediază relația autor-receptor, exprimă sentimente, stări, impresii, trăiri paradoxale, relații interumane (singurătatea, dragostea, prietenia ş.a.).
- Universul liric se prezintă ca o transfigurare a realității obiective, potrivit percepției particulare a ființei creatoare.
- Concretizarea perspectivei subiective a eului poetic asupra existenței materiale şi spirituale o reprezintă imaginile artistice, care se construiesc cu ajutorul figurilor de stil/al procedeelor lirice.
- Timpul gramatical predilect este prezentul.

Orice text liric se defineşte prin **a. STRUCTURĂ** şi prin **b. COMPOZIȚIE.**

În majoritatea dicționarelor de termeni literari, conceptele „structură" şi „compoziție" sunt sinonime, atribuindu-li-se înțelesul de construcție, organizare, integrare a elementelor constitutive într-un tot unitar, creația literară.

W. Kayser, în studiul ***Opera literară***, consideră „compoziția" o „succesiune a lucrurilor, corelarea lor, superordonarea şi subordonarea, întregul context lingvistic, care tinde de la început către un sfârşit.", este o „alcătuire". „Alcătuirea exterioară" substituie termenul „compoziție", iar „alcătuirea interioară" se referă la „structura" creației literare.

Sorin Alexandrescu consideră „structura" drept „organizarea internă a textului, sistemul de trăsături distinctive ale termenilor care îl compun, complexul de relații dintre aceştia." (***Analize literare şi stilistice***)

Adrian Marino vede „structura" operei literare ca o stratificare a unor niveluri: al limbajului, al imaginilor, al figurilor, al semnificațiilor (vezi vol. ***Introducere în critica literară***)

A. N. Chomsky, scrie despre „structura de suprafață" (domeniul observabilului, expresia), echivalentă „compoziției" (totalitatea procedeelor artistice, părți, capitole, acte, scene, strofe, secvențe-cheie), şi „structura de adâncime" (conținut, înțelesuri ideologice).

Sintetizând informațiile de mai sus, se disting o *construcție exterioară* (titlul, incipitul, structura strofică) şi una *interioară* (secvențe lirice, motive, relații de simetrie şi de opoziție, elemente de recurență, figuri de stil etc.).

Scanned with OKEN Scanner

Manualele propun termenul **„structură"** pentru totalitatea elementelor formale şi interrelaţionarea lor care să asigure unitatea creaţiei literare (*titlul, incipitul, finalul, planurile lirice, secvenţele poetice, versificaţia*). **„Compoziţia"** acoperă aria „conţinutului" unei opere literare, ale cărui elemente reprezintă **conţinutul ideatic** (*temă, idee, mesaj artistic*) şi **conţinutul material** (*imagini artistice, motive literare, laitmotive, figuri de stil, relaţii de simetrie şi de opoziţie, elemente de recurenţă*).

I. STRUCTURĂ

➢ **Planurile poetice distribuie grupat elementele aparţinând:**
- **universului interior** (al afectivităţii, al meditaţiei, al sinelui creator);
- **şi/sau exterior** (determinat de elemente ale unei realităţi înconjurătoare, transfigurate în imagini artistice, încărcate de sensibilitatea poetului);
- **trecutul şi prezentul** (alternarea celor două planuri accentuează tonul elegiac ori atitudinea satirică a creatorului care – de pildă, în poezia romantică – exprimă dezacordul faţă de prezentul decăzut al unei societăţi incapabile să recunoască valorile autentice, evadând în trecutul istoric/mitic, unde eul liric îşi poate reface echilibrul interior (vezi poeziile lui Grigore Alexandrescu, Dimitrie Bolintineanu, Mihai Eminescu).

➢ **Versificaţia reprezintă o modalitate de structurare a textului artistic, potrivit unor reguli prozodice; în esenţă, arta de a scrie versuri.** Versificaţia este asociată *prozodiei*, care denumeşte o *ramură a teoriei literaturii* ce studiază versul, tipurile de strofă, măsura, cezura, piciorul metric, ritmul, rima, refrenul.

A. <u>Strofa</u> *este o unitate maximală prozodică, formată dintr-un număr variabil de versuri, delimitate grafic. Pot exista mai multe tipuri de strofe.*

• ***Monoversul*** concentrează mesajul artistic într-o imagine antologică.
Exemple:
„Oh! Plânsul tălăngii când plouă!"
(G. Bacovia, ***Plouă***)

„Am pribegit cu zeii, la oameni mă-ntorc."
(I. Pillat, ***Reîntoarcere***)

„Mă sprijin în condei ca în toiag."
(V. Voiculescu, ***Autoportret romantic***)

• ***Distihul*** (două versuri) defineşte, în general, poezia cu formă fixă numită „gazel".

Scanned with OKEN Scanner

Exemple:
„Ea dară acum te salută, ea-n visul ei te-a presupus –
Tu vii ca un cântec de soră la sora ce-n lume s-a dus."
(M. Eminescu, ***La o artistă***)

„Tu erai un om de luptă, fără rang şi fără nume,
Eu ţi-am dat coroana ţării, să te fac stăpân pe-o lume."
(G. Coşbuc, ***Regina ostrogoţilor***)

„S-a-ngropat azurul, s-au cules cocorii,
Miriştea de ceruri o colindă norii."
(V. Voiculescu, ***După cules***)

- ***Terţina*** (trei versuri) apare mai mult în structura unui sonet sau a unui rondel.

Exemple:
„Cu o suflare răcoreşti suspinu-mi,
C-un zâmbet faci gândirea-mi să se-mbete.
Fă un sfârşit durerii – vin! La sânu-mi!"
(M. Eminescu, ***Iubind în taină***)

„E în zadar! Din munţii vechi de ură
Eu nu mai simt nicio fărâmitură.
Pe veci în mine fiara a murit!..."
(O. Goga, ***Vita nuova***)

„Boarea atlantică pipăie morile,
veacul de mijloc, laptele mării,
părul femeilor, scrumul şi florile."
(L. Blaga, ***Boarea atlantică***)

- ***Catrenul*** (patru versuri) are o frecvenţă ridicată în lirica românească, în raport cu alte tipuri de strofe, mai ales în formele clasice ale poeziei.

Exemple:
„Adormind de armonia
Codrului bătut de gânduri,
Flori de tei deasupra noastră
Or să cadă rânduri-rânduri."
(M. Eminescu, ***Dorinţa***)

„Zile albe, zile negre... ce străine, ce departe,
Bucle la care dorul meu de cer l-am îngropat...
Toamnă, lasă-mă să mângâi părul tău de frunze moarte,
Părul tău de aur roşu şi de soare întrupat."
(I. Pillat, ***Toamnă***)

Scanned with OKEN Scanner

„Polenul cade peste noi,
în preajmă galbene troiene
alcătuieşte-n aur fin.
Pe umeri cade-ne şi-n gene".
(L. Blaga, ***Risipei se dedă florarul***)

- ***Cvinaria*** (cinci versuri) defineşte mai mult poezia modernă, în acord cu starea interioară a sinelui creator.

Exemple:
„Pe-un jâlţ tăiet în stâncă stă ţeapăn, palid, drept
Cu cârja lui în mână, preotul cel păgân;
De-un veac el şade astfel – de moarte-uitat, bătrân,
În plete-i creşte muşchiul şi muşchi pe al lui sân,
Barba-n pământ i-ajung şi genele la piept..."
(M. Eminescu, ***Strigoii***)

„O, cine ştie - suflete-n ce piept îţi vei cânta
şi tu odată peste veacuri
pe coarde dulci de linişte,
pe harfă de-ntuneric – dorul sugrumat
şi frânta bucurie de viaţă? Cine ştie?"
(L. Blaga, ***Linişte***)

„E o întâmplare a fiinţei mele;
şi-atunci, fericirea dinlăuntrul meu
e mai puternică decât mine, decât oasele mele,
pe care mi le scrâşneşti într-o îmbrăţişare
mereu dureroasă, minunată mereu."
(N. Stănescu, ***Cântec***)

- ***Sextina*** (şase versuri) dezvoltă tensiunea lirică, printr-un discurs elaborat.

Exemple:
„Pas dar' pas tot înainte! Timpul vechi din nou zoreşte!
Viitorul României dat-a mugur ce-ncolţeşte.
O, copii! De voi sunt mândru, simt acea mândrie mare
Care creşte cu mărirea unui neam în deşteptare.
Mi-am văzut visul cu ochii, de-acum pot să mor fericel
Astăzi lumea ne cunoaşte: Român zice, viteaz zice!"
(V. Alecsandri, ***Odă ostaşilor români***)

„Treceau bărbaţi, treceau femei,
Şi uruiau trăsuri pe stradă,
Soldaţi treceau făcând paradă, –
Şi-atunci, deştept, privi la ei
Şi-şi duse pumnii strânşi pe tâmple:
«Trei, Doamne, şi toţi trei! »"
(G. Coşbuc, ***Trei, Doamne, şi toţi trei***)

Scanned with OKEN Scanner

„Aripile de dantele
Încă-s cu bruma pe ele,
Degetele, la picioare,
Au în vârf mărgăritare,
Şi călcâiele-n stihar
Ouă par, de nenufar."
(T. Arghezi, ***Pui de vânt***)

- ***Septenaria*** (şapte versuri) constituie opţiunea poeţilor moderni, pentru care mai puţin importantă este versificaţia, şi mai mult interesează mesajul artistic, tensiunea interioară a eului liric.

Exemple:
„Fiinţă tu – găsi-voi cândva cuvenitul
sunet de-argint, de foc, şi ritul
unei rostiri egale
în veci arderii tale?
Al seminţiei mele cel din urmă sfânt.
Pumn de lumină – tu, pumn de pământ.
Tu rodie."
(L. Blaga, ***Ardere***)

„Prin iarna din cămara zăvorâtă
Se furişează cald miros de mere,
Readucând în vremea viscolită
Iar toamna cu trecută mângâiere,
Când sufletul împovărat venise,
Cu târna lui de poame şi de vise,
În casa amintirilor închise."
(I. Pillat, ***Copil de-odinioară***)

„Ce bine că eşti, ce mirare că sunt!
Două cântece diferite, lovindu-se, amestecându-se,
două culori ce nu s-au văzut niciodată,
una foarte de jos, întoarsă spre pământ,
una foarte de sus, aproape ruptă
în înfrigurata, neasemuita luptă
a minunii că eşti, a-ntâmplării că sunt."
(N. Stănescu, ***Cântec***)

- ***Octava*** (opt versuri) particularizează textul liric descriptiv şi reflexiv.

Exemple:
„Răsare luna,-mi bate drept în faţă:
Un rai din basme văd printre pleoape,
Pe câmpi un văl de argintie ceaţă,
Sclipiri pe cer, văpaie preste ape,
Un bucium cântă tainic cu dulceaţă,
Sunând din ce în ce tot mai aproape...

Scanned with OKEN Scanner

Pe frunz-uscate sau prin naltul ierbii
Părea c-aud venind în cete cerbii."
(M. Eminescu, ***Fiind băiet, păduri cutreieram***)

„Nu-ți voi lăsa drept bunuri, după moarte,
Decât un nume adunat pe-o carte.
În seara răzvrătită care vine,
De la străbunii mei până la tine,
Prin râpi și gropi adânci,
Suite de bătrânii mei pe brânci
Și care, tânăr, să le urci te-așteaptă,
Cartea mea-i, fiule, o treaptă."
(T. Arghezi, ***Testament***)

„Și deodată-n jurul meu natura
se făcu un cerc de-a-dura,
când mai larg, când mai aproape,
ca o strângere de ape.
Și privirea-n sus țâșni,
curcubeu tăiat în două,
și uzul o-ntâlni
tocmai lângă ciocârlii."
(N. Stănescu, ***Leoaică tânără, iubirea***)

- ***Nona*** (nouă versuri) apare mai rar în lirica românească, mai ales, în perioada modernă.

Exemple:
„Pe stradă urle viața, și moartea
Și plângă poeții poema lor vană...
Știu...
Dar foamea grozavă nu-i glumă, nu-i vis –
Plumb, și furtună, pustiu
Finis...
Istoria contemporană...
E timpul... toți nervii te vor...
O, vino odată, măreț viitor."
(G. Bacovia, ***Poemă finală***)

„Dragostele mele bune
cum le-a măcinat pământul!
Cum pieriră pe subt iarbă
frumusețea și cuvântul.
Dragostele mele rele,
câte au căzut și ele!
Dragostele mele bune, rele,
Ce-a rămas sub glii din ele?

Scanned with OKEN Scanner

Țărnă numai și inele."
(L. Blaga, ***Cântecul vârstelor***)

„O zi eternă cu soare nemișcat
la zenit
lasă să atingă întinsurile
cu largi raze, raze nemișcate
asemenea unor mesteceni infiniți.
Și numai amintirile noastre
îi fac să foșnească din frunze
și din argintul sonor
al trunchiurilor."
(N. Stănescu, ***Polul istoriei***)

- ***Decima*** (zece versuri) diminuează liricitatea imaginilor artistice, dar asigură o gradare ascendentă sau descendentă a tensiunii poetice, adeseori structurată sub forma unui monolog.

Exemple:
„Flămând și gol, făr-adăpost,
mi-ai pus pe umeri cât ai vrut,
și m-ai scuipat și m-ai bătut
și câne eu ți-am fost!
Ciocoi pribeag, adus de vânt,
De ai cu iadul legământ
Să-ți fim toți câni, loveşte-n noi!
Răbdăm poveri, răbdăm nevoi
Și ham de cai, și jug de boi!
Dar vrem pământ!"
(G. Coșbuc, ***Noi vrem pământ!***)

„Jur-împrejur e largul care cântă –
E soarele-n cer, e sărbătoare sfântă
Și-n vreme ce mi-a amuțit pământul
Fiorul păcii-n suflet mi se lasă,
Eternității îmi flutură veșmântul;
Simt Dumnezeu cum mă primește-n casă...
Mai sus!... Mai sus!... Cetățile de stele
Cuprind rotirea gândurilor mele,
Și, ca un sân ocrotitor de mamă,
O năzuință proaspătă mă cheamă."
(O. Goga, ***Din larg***)

„Să lăsăm să cadă cuvintele,
Numai fructele, numai frunzele,
Numai cele în care moartea s-a copt.
Să le lăsăm să cadă
Aproape putrede,
Abia îmbrăcând în carnea lor
Osul sfânt.

Scanned with OKEN Scanner

Sâmburele gol desfăcut
Ca din veştezi nori luna
Poate s-ar furişa spre pământ..."
(A. Blandiana, ***Să lăsăm să cadă cuvintele***)

- ***Strofa polivers*** (mai mult de cincisprezece versuri) dezvoltă, de regulă, un scenariu liric.

Exemplu:
„- «Melc, melc, ce-ai făcut,
Din somn cum te-ai desfăcut?
Ai crezut în vorba mea
Prefăcută... Ea glumea!
Ai crezut că plouă soare,
C-a dat iarba pe răzoare,
Că alunul e un cântec...
- Astea-s vorbe şi descântec!
Trebuia să dormi ca ieri.
Surd la cânt şi îmbieri.
Să tragi alt oblon de var,
Între trup şi ce-i afar'...
- Vezi?
Ieşişi la un descântec:
Iarna ţi-a muşcat din pântec...
Ai pornit spre lunci şi crâng,
Dar pornişi cu cornul stâng,
Melc nătâng,
Melc nătâng!»"
(I. Barbu, ***După melci***)

B. **Versul** *se defineşte ca o microunitate prozodică, structurată într-un enunţ purtător de mesaj artistic. Grafic, reprezintă un rând dintr-o poezie.*

În textul clasic, versurile respectă ritmul, rima şi măsura impuse de prozodie. În versul modern, regulile prozodice sunt arbitrar folosite (**versul liber** şi **versul alb**).

- ***Versul tradiţional*** (clasic) are măsură, ritm, rimă.

Exemplu:
„Codrule, codruţule, /7 s.
Ce mai faci, drăguţule, /7 s.
Că de când nu ne-am văzut /7 s.
Multă vreme au trecut /7 s.
Şi de când m-am depărtat, /7 s.
Multă lume am îmblat." /7 s.
(M. Eminescu, ***Revedere***)

ritm polimorf (**dactil; peon II, III, IV; anapest; troheu**)
rimă împerecheată

Scanned with OKEN Scanner

- ***Versul alb*** elimină rima, dar păstrează măsura şi ritmul.

Exemplu:
„Sufletul satului fâlfâie pe lângă noi, /13 s.
Ca un miros sfios de iarbă tăiată, /12 s.
Ca o cădere de fum din streşini de paie, /13 s.
Ca un joc de iezi pe morminte înalte." /12 s.
(L. Blaga, ***Sufletul satului***)

} ritm polimorf (dactil; peon III, IV; iamb; amfibrah; anapest)

- ***Versul liber*** nu se supune niciunei reguli prozodice (nu are rimă, nici ritm).

Exemplu:
„Tu care ai învăţat urşii să doarmă / 12 s.
O iarnă întreagă /6 s.
De ce nu mă-nveţi ce e somnul? /9 s.
Nu ţi-l cer de tot. /5 s.
Tu ştii, /2 s.
Sunt prea modestă /5 s.
Pentru moarte. /4 s.
Dar cine, navigând /6 s.
Pe ochii mei deschişi, /6 s.
Nu ţi-ar cerşi /4 s.
Un vânt de nefiinţă?" /7 s.
(A. Blandiana, ***Psalm***)

C. Măsura *reprezintă numărul silabelor într-un vers.* Poate varia de la 1 la 16/18 silabe.

Exemple:
„Stropi calzi de ro-uă-i cad pe bu-ze: /9 s.
u-nu, /2 s.
doi, /1 s.
trei. /1 s.
Na-tu-ra îşi a-da-pă ze-ul." /9 s.
(L. Blaga, ***Pan***)

„Tim-pul mort si-n-tin-de tru-pul şi de-vi-ne veş-ni-ci-e /16 s
Căci ni-mic nu se în-tâm-plă în în-tin-de-rea pus-ti-e /16 s.
Şi în noap-tea ne-fi-in-ţii to-tul ca-de to-tul ta-ce / 16 s.
Căci în si-ne îm-pă-ca-tă re-în-ce-p-e-ter-na pa-ce"/ 16 s.
(M. Eminescu, ***Scrisoarea I***)

Scanned with OKEN Scanner

D. **Cezura**, de regulă, apare la mijlocul unui vers, pentru a marca *o pauză în recitare* sau reglarea ritmului.

Exemplu:
„Părea că printre nouri / s-a fost deschis-o poartă,"
(M. Eminescu, ***Melancolie***)

E. **Ritmul,** *într-un vers, se obține prin repetarea regulată a unui picior metric.*
Piciorul metric este cea mai mică unitate prozodică, formată din cel puțin două silabe (accentuată/lungă și neaccentuată/scurtă, marcate grafic ⊥ (silabă lungă) și ∪ (silabă scurtă).

- ***Troheul** este piciorul metric format din două silabe: prima accentuată și a doua neaccentuată* (⊥∪). În general, particularizează metrul versului popular, sugerând bucuria, jovialitatea, echilibrul interior/exterior al ființei, disponibilitatea ludică a creatorului. Repetarea numai a troheului într-un vers impune ***ritmul trohaic.***

Exemplu:
„Doi-nă, doi-nă, cân-tic dul-ce"
⊥ ∪ / ⊥ ∪ / ⊥ ∪ / ⊥ ∪

- ***Iambul** reprezintă piciorul metric alcătuit din două silabe: prima neaccentuată și cealaltă accentuată* (∪⊥). Versul structurat numai cu ajutorul iambului are un ***ritm iambic***, conotând melancolia, tristețea, regretul, însingurarea.

Exemplu:
„Din sfe- ra mea ve-nii cu greu"
(M. Eminescu, ***Luceafărul***)
∪ ⊥ / ∪ ⊥ / ∪ ⊥ / ∪ ⊥

- ***Dactilul** este piciorul metric format din trei silabe, dintre care prima accentuată și celelalte neaccentuate* (⊥∪∪). Repetarea aceluiași picior metric impune ***ritmul dactilic.***

Exemplu:
„Mih-nea în- ca-le-că, ca-lul său tro-po-tă"
(D. Bolintineanu, ***Mihnea și baba***)
⊥ ∪ ∪ / ⊥ ∪ ∪ / ⊥ ∪ ∪ / ⊥ ∪ ∪

- ***Amfibrahul** distribuie silaba accentuată pe a două poziție; prima silabă și a treia sunt neaccentuate* (∪⊥∪). Prezența în structura versului numai a amfibrahului definește ***ritmul amfibrahic.***

Scanned with OKEN Scanner

Exemplu:
„În lă-turi s-az-vâr-le mul-ți-mea pă-gâ-nă"
(G. Coşbuc, ***Paşa Hassan***)
∪ ⊥ ∪ / ∪ ⊥ ∪ / ∪ ⊥ ∪ / ∪ ⊥ ∪

- ***Anapestul*** *reprezintă piciorul metric format din trei silabe, dintre care ultima este accentuată şi celelalte neaccentuate* (∪∪⊥). Dacă doar anapestul se repetă într-un vers, există un ***ritm anapestic***.

Exemplu:
„M-am bă-gat su-ru-giu la cu-vin-te"
(V. Voiculescu, ***Poezie***)
∪ ∪ ⊥ / ∪ ∪ ⊥ / ∪ ∪ ⊥ ∪
anapest / anapest / peon III

- ***Peonul*** *se structurează în patru silabe,* trei neaccentuate şi una accentuată. Repetarea aceluiaşi peon într-un vers marchează ***ritmul peonic***.

În funcție de poziția silabei accentuate, pot exista:

- *Peon I* (⊥∪∪∪)
Exemplu:
„Vân-tu-ri-le, va-lu-ri-le"
(M. Eminescu, ***Dintre sute de catarge***)
⊥ ∪ ∪∪ / ⊥ ∪ ∪∪

- *Peon II* (∪⊥∪∪)
Exemplu:
„Şi bra-țul gol, şi de-ge-tul
∪ ⊥ ∪ ∪ / ∪ ⊥ ∪ ∪

Ce-ți netezea pe vremuri fruntea
Sunt nălucire..."
(I. Pillat, ***În toamnă***)

- *Peon III* (∪∪⊥∪)
Exemplu:
„În tă-ce-rea din o-da-ie-i in-tră crun-tul Te-o-dat"
∪ ∪ ⊥ ∪ / ∪ ∪ ⊥ ∪ / ∪ ∪ ⊥ ∪ / ∪∪ ⊥
peon III peon III peon III anapest

- *Peon IV* (∪∪∪⊥)

Scanned with OKEN Scanner

Exemplu:
„Ori es-te om de si-la cui
∪ ∪ ∪ ⊥ / ∪ ∪ ∪ ⊥

Să-mi pla-că tot ce-i pla-ce lui!"
∪ ∪ ∪ ⊥ / ∪ ∪ ∪ ⊥
(G. Coşbuc, ***Regina ostrogoţilor***)

F. Rima *este un procedeu al versificaţiei, care constă în asemănarea acustică a silabelor finale din versuri succesive.* Adeseori, un poet optează pentru tipuri de rime care să accentueze ideea artistică şi o anume disponibilitate afectivă.

a. După accent (rimă interioară), pot apărea:

- ***Rima masculină*** (*accentul cade pe ultima silabă dintr-un vers*), deseori consonantică; sugerează claustrarea sinelui, un dezacord între eul poetic şi societate sau exprimă tristeţea, melancolia.

Exemplu.
„Oraşul doarme ud în umezeală **gréa**,
Prin zidurile astea, poate, doarme **éa**!
Case de fier în case de **zíd**,
Şi porţile grele se-n**chíd**."
(G. Bacovia, ***Nocturnă***)

- ***Rima feminină*** (*penultima silabă este accentuată*) exprimă bucuria, euforia, echilibrul om-univers.

Exemplu:
„Iată, vin şi gândăceii în hlamide smălţuíte;
Iată greieri, iată fluturi cu-aripioare pudruíte,
Şi culbeci care fac coarne purtându-şi casa-n spináre
La ivirea lor poiana clocoteşte-n hohot máre."
(V. Alecsandri, ***Concertul în luncă***)

b. În funcţie de poziţia în strofă, există mai multe tipuri de rimă (formală):

- ***Monorima*** (*prezenţa aceleiaşi rime în cel puţin trei versuri succesive*) este caracteristică textului folcloric, tensionând discursul liric (**aaa**).

Exemplu:
„Şi te-aş frământa-ine**le**,
Şi te-aş da inimii me**le**,
Să se stâmpere de je**le**."
(***Măi bădiţă, floare dulce***)

Scanned with OKEN Scanner

- ***Rima împerecheată/succesivă*** (**aabb**) este asociată sugestiv echilibrului afectiv, unei împliniri spirituale.

Exemplu:
„Luna pe cer trece aşa sfântă şi clară,
Ochii tăi mari caută-n frunza cea rară,
Stelele nasc umezi pe bolta senină,
Pieptul de dor, fruntea de gânduri, ţi-e plină."
(M. Eminescu, ***Sara pe deal***)

- ***Rima încrucişată*** (**abab**) sugerează un dezacord între eul poetic şi lume, între sinele creator şi fiinţa socială, imprimând o dinamică a imaginilor artistice.

Exemplu:
„Aş vrea să văd acuma natala mea vâlcioară
Scăldată în cristalul pârâului de-argint,
Să văd ce eu atâta iubeam odinioară:
A codrului tenebră, poetic labirint."
(M. Eminescu, ***Din străinătate***)

- ***Rima îmbrăţişată*** (**abba**) apare predilect în lirica romantică, reflexivă, conotând integrarea eului poetic în intimitatea naturii veşnice sau convertirea cosmicului în interioritatea sinelui creator.

Exemplu:
„Sus în brazii de pe dealuri
Luna-n urmă ţine strajă,
Iar izvorul, prins de vrajă,
Răsărea sunând din valuri."
(M. Eminescu, ***Povestea teiului***)

- ***Rima variată*** combină tipuri de rime, în raport direct cu imaginarul poetic.

Exemplu (**aa/bccb**):
„Pintre luncile de roze şi de flori mândre dumbrave
Zbor gândaci ca pietre scumpe, zboară fluturi ca şi nave,
Zidite din nălucire, din colori şi din miros,
Curcubău sunt a lor aripi şi oglindă diamantină,
Ce reflectă-n ele lumea înflorită din grădină,
A lor murmur împle lumea de-un cutremur voluptos."
(M. Eminescu, ***Memento mori – Panorama deşertăciunilor***)

- **Rima imperfectă** (**abcb**) trădează o tensiune refulată.

Scanned with OKEN Scanner

Exemplu:
„Adormind de armonia
Codrului bătut de gânduri,
Flori de tei deasupra noastră
Or să cadă rânduri-rânduri."
(M. Eminescu, ***Dorința***)

➢ **Titlul concentrează ideea artistică, având o funcție persuasivă și provocând interesul receptorului, pe care îl avertizează asupra temei abordate.** De regulă, este o metaforă sau un motiv literar recurent în textul liric; decodifică o anumită semnificație a mesajului artistic.

Exemplu:
Substantivul „Dorința", din titlul creației eminesciene, concentrează mai multe semnificații poetice, prin raportare la textul literar. Nivelul semantic numește aspirația eului, visul dragostei, care structurează poezia în mai multe secvențe/tablouri, urmărind gradat sentimentul împlinirii erotice, invocat, nu și concretizat, pentru că el rămâne doar o „dorință". Nivelul morfologic vizează, printre altele, și articularea enclitică (articolul hotărât) „a", ceea ce presupune faptul că imaginarul poetic atribuie acestui impuls afectiv o importanță majoră, îl particularizează în mod explicit, întrucât iubirea eminesciană nu înseamnă numai ipostazierea cuplului ideal, ci și integrarea lui în ritmurile cosmicității originare („Flori de tei deasupra noastră/Or să cadă rânduri-rânduri.").

➢ **Secvența poetică reprezintă o unitate structurală cu grad de autonomie ridicat, în raport cu restul creației lirice, marcată fiind de prezența unei idei poetice, a unor imagini artistice și simboluri semnificative pentru exprimarea subiectivității eului confesiv/reflexiv/contemplativ.**

Exemplu:
Aparținând liricii erotice, poezia ***Dorința***, de Mihai Eminescu, sintetizează motive literare ce definesc viziunea particulară asupra iubirii, formă de integrare în ritmurile naturii veșnice.

Constituirea cuplului este văzută ca o gradare ascendentă a ritualului erotic: de la invocarea ființei adorate, concretizată într-o chemare („Vino-n codru..."), la momentul întâlnirii romantice („Și în brațele-mi întinse/Să alergi, pe piept să-mi cazi") și jocul plin de candoare al dragostei („Fruntea albă-n părul galbăn/Pe-al meu braț încet s-o culci"), până la iubirea absolută, care implică accederea în spațiul eternității, simbolizat de codru („Adormind de armonia/Codrului bătut de gânduri,/Flori de tei deasupra noastră/Or să cadă rânduri-rânduri."). Fiecare dintre aceste patru trepte ale metafizicii iubirii, structural, reprezintă câte o secvență poetică, posibil de

Scanned with OKEN Scanner

comentat atât din perspectiva mesajului artistic, cât şi a surplusului de semnificaţii impus de asocierea unor simboluri, a motivelor literare sau a prozodiei.

Ultima secvenţă poetică (strofele a cincea şi a şasea) dezvoltă sentimentul dragostei pe coordonata sacralizării, a consfinţirii cuplului, prin reverberaţia naturii la sonurile afective ale tinerilor, amplificate de starea onirică. Aparenta exprimare tautologică „vom visa un vis", prin aliteraţie, sugerează adâncirea în spaţiul reveriei romantice, ştiut fiind faptul că visul reprezintă un mijloc de abstragere din realitatea obiectivă şi de recuperare a stării primordiale a fiinţei, când natură şi om constituiau armonia universală, erau consubstanţiali. Din această perspectivă, murmurul izvoarelor, „blânda batere de vânt" devin ecouri ale ritualului iubirii şi pregătesc integrarea fiinţei umane în ritmurile veşniciei, sugerată de imaginea florilor de tei care îmbrăţişează cuplul într-o intimitate absolută.

Câmpul semantic al eternităţii se structurează pe motive literare specific eminesciene. **Izvorul** conotează viaţă, timp ireversibil, nostalgia originilor (a refacerii unităţii primordiale om-natură); forma de plural nearticulat („izvoare"), din ultima secvenţă, intră în opoziţie cu singularul enclitic din incipitul poeziei („izvorul"), pentru că dorul se universalizează, nu mai surprinde ipostaza eului care cheamă la întâlnire; dragostea (împărtăşirea reciprocă a sentimentelor) se transformă în iubire absolută, într-o energie capabilă să refacă armonia universală (sugerată de imaginile auditive: „îngâna-ne-vor", „un cânt", „blânda batere"). **Codrul** reprezintă, în simbolistica eminesciană, eternitatea însăşi, o replică a macrocosmosului căruia se integrează fiinţa poetului prin ritualul erotic. Gerunziul verbului „adormind" marchează permanentizarea stării de linişte, de asumare a timpului cosmic, sugerat şi de căderea nesfârşită a florilor de tei, „rânduri-rânduri".

Dacă simbolurile şi ideea poetică trimit la fericirea edenică, determinată de împlinirea erotică prin constituirea cuplului, nivelul prozodic al textului trădează tensiunea lăuntrică eminesciană, dominată de pesimismul incertitudinii. Dragostea este doar imaginată, invocată, dorită, proiectată într-un viitor incert (vezi formele de indicativ viitor şi conjunctiv prezent). Între disponibilitatea afectivă a eului poetic şi realitate apare o contradicţie, un dezechilibru sugerat de rima imperfectă şi încrucişată („feri**ce**"/„**cânt**"/„izvo**are**"/„**vânt**";„armoni**a**"/„gân**duri**"/„noas**tră**"/„rân**duri**"). Din această perspectivă, s-ar putea explica expresivitatea epitetului personificator „codrului bătut de gânduri", care capătă o altă semnificaţie decât cea iniţială (de replică a macrouniversului, de veşnicie în esenţă): se produce o substituire metaforică fiinţă creatoare/codru, acesta din urmă resimţind tristeţea neîmplinirii afective a poetului, tocmai pentru că dialogul devine monolog, nu se răspundé (nici măcar imaginar) invitaţiei formulate iniţial.

➢ **Incipitul este partea introductivă a textului (echivalent – în anumite situaţii – primei strofe), cu rol important în fixarea unui cadru al tabloului descriptiv sau în enunţarea stării poetice, propunând**

Scanned with OKEN Scanner

motive literare/simboluri centrale, reluate şi dezvoltate în celelalte strofe.

Exemplu:

Corelând incipitul şi finalul poeziei ***Dorinţa***, de Mihai Eminescu, se observă o circularitate a textului, prin reluarea simbolului central „codrul" şi a mişcării de ocrotire perdeluită a unei prezenţe: prispa este „ascunsă" de „crengi plecate"/florile de tei acoperă cuplul într-un ritm al somptuozităţii mitice (muzicalitatea structurii adverbiale „rânduri-rânduri" sugerează o mişcare lentă, aproape hipnotică).

Circularitatea descoperă anumite semnificaţii ascunse ale poeziei, referitoare la universul liric imaginat de scriitor, un spaţiu privilegiat, închis celor neiniţiaţi, propriu reveriei romantice, unde se refugiază sinele eminescian pentru a-şi reface echilibrul interior, afectat de lipsa sensibilităţii celorlalţi, sau pentru a găsi răspunsuri la întrebările esenţiale despre viaţă şi moarte, despre geneza şi stingerea universului, despre timpul individual şi cel universal-cosmic etc.

➢ **Finalul marchează încheierea discursului liric, concentrând viziunea particulară a poetului asupra temei abordate ori descoperind adevărata ipostază a eului creator.** (Vezi ultima parte a comentariului la „Secvenţa poetică".)

Apare totdeauna în relaţie cu incipitul, fie anticipat de acesta, fie completând semnificaţiile metaforelor centrale propuse de primele versuri ale textului.

II. COMPOZIŢIE

A. CONŢINUTUL IDEATIC

➢ **Tema vizează un aspect general de viaţă, transfigurat în opera literară.**

Încă din Antichitate, creatorul de frumos s-a oprit asupra unor teme, reluate, sub alte forme, în fiecare etapă culturală a civilizaţiei umane, pentru că acestea exprimă adevăruri general valabile care confirmă superioritatea omului în raport cu restul vieţuitoarelor.

Aspiraţia spre Absolut, banalitatea cotidiană, condiţia geniului, copilăria, prezentul devalorizat, cunoaşterea mitică, dedublarea eului, evadarea în istorie, familia, geneza şi stingerea universului, iubirea, marile

Scanned with OKEN Scanner

călătorii cosmice, natura, poetul damnat, problematica rurală, războiul, timpul ş.a. sunt teme frecvent abordate în creaţiile artistice, diferenţierile rezultând numai din modul particular în care autorul le concretizează cu ajutorul imaginilor poetice.

Exemplu:
Tema poeziei ***Dorinţa***, de Mihai Eminescu, este visul dragostei.

➢ **Ideea lirică exprimă concepţia/atitudinea manifestată de autor faţă de tema abordată în textul poetic.**

Exemplu:
Scriitorul romantic este convins de faptul că împlinirea erotică are loc numai în intimitatea naturii, îmbrăcând forma iubirii absolute care echivalează cu atingerea armoniei universale (vezi poezia ***Dorinţa***, de Mihai Eminescu).

➢ **Mesajul literar (artistic) presupune concentrarea semnificaţiilor majore ale textului, destinate receptorului, pe care trebuie să-l sensibilizeze perspectiva subiectivă a creatorului. Adeseori, rezultă din asocierea motivelor literare cu simbolurile şi prozodia operei lirice.**

Exemplu:
Spre deosebire de ideea literară, exprimată nemijlocit în textul poetic, mesajul artistic este decodificat de receptor, în urma unei lecturi interpretative a operei. Astfel, în creaţia eminesciană ***Dorinţa***, corelarea sugestiilor impuse de elementele prozodice (*rimă, ritm, muzicalitate*), a semnificaţiilor simbolurilor metaforice (*izvor, codru, flori de tei*), a valorilor stilistice ale formelor verbale de conjunctiv şi indicativ viitor (*„să desprind", „să ridic"; „vom visa", „vor îngâna", „or să cadă"*) dezvăluie ipostaza poetului vizionar, care îşi proiectează universul iubirii ca spaţiu compensator, ideal, ca singura modalitate de refacere a echilibrului interior, pentru că implică asumarea timpului cosmic, eternitatea.

Scanned with OKEN Scanner

B. CONȚINUTUL MATERIAL

➢ **Imaginea artistică reprezintă principala modalitate de transfigurare a realității într-un text artistic, în funcție de sensibilitatea creatorului.**

Fiecare dintre aspectele diverse ale realității este receptat și re-creat, în funcție de convingerile, ideile și temperamentul artistului. *Opera literară* se prezintă ca *produs al imaginației*, care nu se confundă cu lumea înconjurătoare, nu reprezintă o copie fidelă a realității.

Imaginile artistice prind contur cu ajutorul figurilor de stil și al procedeelor lirice, având la bază *cuvântul poetic*, încărcat de semnificații.

În opera literară, forța expresivă a cuvântului rezultă din *sensul lui conotativ* (figurat, metaforic), ceea ce îl deosebește de vorbirea curentă, dominată de *sensul denotativ* (propriu, de bază).

Semnificația este un surplus de sens conotativ, rezultat din vecinătatea unui cuvânt poetic cu un altul; se realizează o contaminare de sensuri, astfel încât putem identifica mai multe înțelesuri metaforice ale cuvântului, în raport cu situația izolării de context.

Se pot diferenția mai multe tipuri:

- *imaginile vizuale* și *cromatice* impun picturalitatea unui tablou (impresionist) cu ajutorul epitetelor;
- *imaginile cinetice* și *auditive* definesc dinamismul peisajului romantic, umanizat prin intermediul personificărilor și al comparațiilor;
- *imaginile tactile, olfactive* și *sinestezice* (un complex de imagini într-o singură expresie lirică) vizează senzații și stări ale poetului modern, fiind exprimate în text cu ajutorul alegoriilor și al metaforelor.

Exemplu:

În versurile „Flori de tei deasupra noastră/Or să cadă rânduri-rânduri" există o imagine sinestezică, determinată de elemente vizuale (flori – simbol al gingășiei, al purității), cromatice (tei – asociază galbenul solarității, al cunoașterii, al împlinirii), olfactive (parfumul puternic al florilor de tei devine motiv al reveriei, al stării onirice, al extazului erotic), cinetice (planarea unei flori induce starea de beatitudine, specifică integrării în ritmurile naturii eterne, sugestie accentuată și de valoarea adverbială a construcției „rânduri-rânduri", cu sonorități de cânt liturgic).

Scanned with OKEN Scanner

➢ **Motivul literar este o unitate minimală având caracter de generalitate, cu o anumită semnificaţie şi prezentat, de cele mai multe ori, într-o formă simbolică (un cuvânt, o sintagmă, o expresie).**

Poate reprezenta:
- *un spaţiu sau un obiect:* izvorul, lacul, marea, codrul, pădurea, parcul, salcâmul, teiul, buciumul, luna, luceafărul, soarele etc.;
- *un număr simbolic*: trei, şapte şi multiplii acestora;
- *un personaj mitic*: Orfeu, Prometeu, sfinţi ş.a.;
- *o maximă/o expresie antologică*: carpe diem, deus absconditus, deus otiosus, fortuna labilis, fugit irreparabile tempus, vanitas vanitatum et omnia vanitas;
- *stări umane*: somnul, visul, dorul, patima ş.a.

Toposul reprezintă motivul structurat pe asocierea mai multor motive literare (hanul din ciclul de povestiri ***Hanu Ancuţei***, de Mihail Sadoveanu, este un topos).

Laitmotivul poate fi o idee, un cuvânt, o imagine, un simbol, o sintagmă care se repetă în opera literară.

Laitmotivul particularizează poezia simbolistă, asigurând şi muzicalitatea versurilor. Astfel, în creaţia lui George Bacovia, laitmotivul „plumb" concentrează ideea artistică (societatea este incapabilă să recunoască genialitatea poetului care se simte copleşit de universul înconjurător, de aceea se izolează în propria fiinţă spirituală). În aceeaşi măsură, cuvântul – prin greutatea metalului desemnat şi prin sugestia cromatică – trimite la presentimentul morţii, la nevroză (angoasă); prin ritmicitatea frecvenţei sale, creează monotonia, apăsarea, tensiunea sfârşitului.

Exemplu:

„Dormeau adânc sicriele de plumb,
Şi flori de plumb şi furerar vestmânt –
Stam singur în cavou... şi era vânt...
Şi scârţâiau coroanele de plumb.

Dormea întors amorul meu de plumb
Pe flori de plumb, şi-am început să-l strig –
Stam singur lângă mort... şi era frig...
Şi-i atârnau aripele de plumb."

(***Plumb***)

➢ **Procedeele (figuri ale) expresivităţii artistice vizează tensiunea creată între *sensul denotativ* şi *conotativ al cuvintelor*, diferitele *asocieri de motive literare, figurile de stil*, folosite intenţionat**

Scanned with OKEN Scanner

de autor pentru ca sentimentele, atitudinile, convingerile sale să fie înţelese de receptor prin forţa evocatoare a limbajului poetic.

Alegoria, comparaţia, epitetul, hiperbola, metafora, personificarea sunt cunoscute şi sub denumirea generică de **tropi/figuri semantice** („procedee prin care se modifică sensul fundamental al cuvântului"). *Antiteza, enumeraţia, exclamaţia, inversiunea, invocaţia şi interogaţia retorică, oximoronul, repetiţia* reprezintă procedee ale **sintaxei poetice** (fără a se schimba sensul de bază al cuvintelor). *Aliteraţia, anafora* şi *asonanţa* reprezintă **figuri de sunet** (procedee fonetice).

- **Alegoria** *este figura de stil* (procedeu) *formată* (format) *dintr-o succesiune de metafore, personificări, comparaţii, epitete, constituind o imagine unitară sau accentuând o idee artistică.*

Alegoria se aseamănă cu o metaforă lărgită, în cuprinsul căreia se operează un transfer din planul abstract în cel concret, implicând, de obicei, idei generale (perisabilitatea fiinţei, prietenia, iubirea, moartea, devotamentul ş.a.)

Exemplu:

„«Numai omu-i schimbător,
Pe pământ rătăcitor,
Iar noi locului ne ţinem,
Cum am fost, aşa rămânem:
Marea şi cu râurile,
Lumea cu pustiurile,
Luna şi cu soarele,
Codrul cu izvoarele.»"

(Mihai Eminescu, ***Revedere***)

Finalul poeziei eminesciene dezvoltă ideea eternităţii codrului, în opoziţie cu perisabilitatea fiinţei umane, conotată printr-o alegorie structurată cu ajutorul personificării („ne ţinem", „rămânem"), al pluralului metaforic („noi", „ne"), al enumeraţiei („Marea şi cu râurile/Lumea cu pustiurile..."), al antitezei (om/codru).

Drama vremelniciei este retrăită afectiv de eul poetic, care imaginează un dialog între codru, simbolul perenităţii naturii, şi propria persoană, aflată într-o pribegire continuă (în definirea rostului existenţial).

Adverbul restrictiv „numai" cumulează metaforic constatarea tragică a trecerii noastre ireversibile prin lume, intrând în opoziţie cu regalitatea codrului (personaj liric), ce îşi asumă toate elementele micro- şi macrouniversului, ceea ce justifică prezenţa formelor pronominale de persoana I, plural. Codrul, în ipostaza lui regală, deţine atât spaţiul infinit (lumea, pustiurile, luna, soarele), cât şi veşnicia (simbolizată de *mare, râuri, izvoare*).

Scanned with OKEN Scanner

- **Antiteza** *intră în categoria figurilor sintactice, opunând două fapte, personaje, idei, situații, cu scopul de a le nuanța trăsăturile.*

Antiteza poate să apară în structura celei mai mici unități poetice (versul) sau la nivelul unei opere întregi (poemul).

Exemple:

„Ce bine că eşti, ce mirare că sunt!
Două cântece diferite, lovindu-se, amestecându-se,
două culori ce nu s-au văzut niciodată,
una foarte de jos, întoarsă spre pământ,
una foarte de sus, aproape ruptă
în înfrigurata, neasemuita luptă
a minunii că eşti, a-ntâmplării că sunt."

(Nichita Stănescu, *Cântec*,
în vol. ***O viziune a sentimentelor***)

Antiteza, în textul stănescian, surprinde miracolul iubirii, ipostaza demiurgică a ființei adorate, capabilă să refacă unitatea primordială, armonia universală, în opoziție cu sinele poetic, ființă comună, supusă inițierii erotice.

„Ei doar au stele cu noroc
Şi prigoniri de soarte,
Noi nu avem nici timp, nici loc
Şi nu cunoaştem moarte."

(Mihai Eminescu, ***Luceafărul***)

Antiteza omul de geniu/ființa comună se dezvoltă în toate cele patru părți ale creației literare. Fragmentul citat este integrat în partea a treia, când Luceafărul capătă conștiința propriei identități, de esență universală, ax al lumii (Hyperion), în urma dialogului cu Demiurgul. Acesta din urmă îi evidențiază statutul ontologic în opoziție cu omul banal, supus vremuirii. Sintagma „stele cu noroc" definește predestinarea omului, faptul că existența lui stă sub semnul hazardului, al întâmplării; substantivul „prigoniri", obținut prin conversiune dintr-un infinitiv lung (prigonire), sugerează condiția individului, de înfrigurat căutător al sensului vieții, al menirii sale. În antiteză, Luceafărul, simbolul poetic al geniului, este veşnic, neîngrădit într-un tipar existențial (temporal sau spațial), pentru că reprezintă esența însăşi a universului (Luceafărul „Şi din a haosului văi,/Jur împrejur de sine,/Vedea, ca-n ziua cea dentâi,/Cum izvorau lumine;").

- **Aliterația** *reprezintă o „figură de sunet realizată prin repetarea unor consoane într-un vers sau într-un segment al lui".*

Aliterația este cunoscută şi sub denumirea de „armonie imitativă", pentru că opțiunea poetului vizează crearea unui efect al imaginii auditive care să impresioneze receptorul.

Scanned with OKEN Scanner

Exemplu:

„Sălbaticul vodă-i în zale şi-n fier
Şi zalele-i zurule crunte."

(George Coşbuc, ***Paşa Hassan***)

Construit în antiteză cu paşa Hassan, voievodul Mihai generează spaima în rândul armatei otomane, dar – mai ales – declanşează o reacţie patologică în comportamentul comandantului turc, fiecare apariţie a sa căpătând rezonanţe hiperbolice: sunetul produs de armura domnitorului are ecouri halucinante în psihicul paşei.

- **Anafora,** *figură de sunet, apare prin repetarea unui cuvânt la începutul a cel puţin trei versuri succesive.*

Exemplu:

„Şi dacă...."

Visul dragostei îmbracă forme variate în lirica eminesciană, uneori fiind contrapunctat de tristeţea conştientizării faptului că, într-o lume limitată afectiv şi spiritual, constituirea cuplului rămâne doar o aspiraţie, o dorinţă dublată de incertitudinea concretizării idealului. Anafora „şi dacă" are o dublă valenţă stilistică: ritmul incantaoriu asociază invocaţia retorică, de natură să provoace apariţia iubitei; vecinătatea a doi conectori sintactici exprimând raporturi diferite – coordonare copulativă prin „şi", subordonare prin „dacă" – deschide un câmp de semnificaţii multiple vizând opoziţia între tensiunea interioară a eului poetic şi realul obiectual.

- **Asonanţa,** *figură de sunet, constă în repetarea aceleiaşi vocale accentuate într-un vers.*

Exemplu:

„Sara pe deal buciumul sună cu jale"

(Mihai Eminescu, ***Sara pe deal***)

Tonalitatea muzicală impusă de succesiunea vocalelor accentuate „a"(deschisă) şi „u"(închisă) sugerează crepusculul zilei, când mişcarea şi zgomotul naturii se estompează treptat. În planul expresivităţii poetice, creează o spaţiul mitic al aşteptării, dar şi tristeţea eului poetic care imaginează prezenţa iubitei, fără certitudinea împlinirii visului de dragoste.

- **Comparaţia** *se construieşte pe baza unui raport de asemănare între doi termeni (obiecte, fenomene, idei, stări, personaje ş.a.), pentru a evidenţia o anume trăsătură a unuia dintre termeni.*

Scanned with OKEN Scanner

Comparația, ca figură stilistică, plasticizează imaginea artistică, nuanțează expresivitatea poetică, fiind marcată de elemente morfologice variate: *cum, aidoma, asemenea, ca, precum, a părea, a semăna* etc.

Exemplu:

„Ca fluturii, ce rabdă să-i poarte-n praf omida,
Să rabd și eu în mine, povară, două vieți?"
(Tudor Arghezi, ***Nehotărâre***)

Considerat o artă poetică (operă în care autorul își exprimă concepția despre actul plăsmuirii lirice și despre statutul creatorului), textul arghezian ***Nehotărâre*** surprinde tensiunea marilor întrebări asupra condiției pe care trebuie să și-o asume orice poet, pentru ca versurile sale să reziste timpului implacabil.

Comparația, din versurile citate, relevă dualitatea ființei creatoare, supusă vitregiilor vieții, dar care – prin sacrificiu – se poate înălța spre formele sublime ale universului, spre puritate și gingășie, chiar dacă fericirea împlinirii ar dura tot atât cât existența unui fluture.

- **Enumerația,** *figură a expresivității sintactice, reprezintă o înșiruire de elemente componente ale unui aspect din realitate, de însușiri ale aceluiași obiect, cu scopul de a amplifica imaginea obiectului, a fenomenului surprins în opera literară.*

Exemplu:

„Tot e alb, pe câmp, pe dealuri, împrejur, în depărtare".
(Vasile Alecsandri, ***Iarna***)

Sugestia oceanului de ninsoare, a unui alb care pare să acopere întregul univers, încremenind viața într-un moment al anotimpului rece, este accentuată de enumerarea formelor de relief dominate de stihialitatea hibernală.

- **Epitetul,** ca *figură de stil, exprimă însușiri deosebite ale unor obiecte, fenomene, stări, acțiuni.*

De regulă, epitetul desemnează un cuvânt folosit cu sens conotativ, de aceea este asociat cu metafora, personificarea sau hiperbola. Determină un substantiv sau un verb, putând fi exprimat printr-un substantiv, verb (la moduri nepredicative) sau adverb.

a. În funcție de numărul de termeni, epitetul poate fi:
- *simplu* („În seara răzvrătită care vine", Tudor Arghezi, ***Testament***);
- *dublu* („Lucian Blaga e mut ca o lebădă./ În patria sa/zăpada făpturii ține loc de cuvânt./Sufletul lui e în căutare/în mută, seculară căutare/de totdeauna/și până la cele din urmă hotare.", Lucian Blaga, ***Autoportret***);

Scanned with OKEN Scanner

- *triplu* („Pe sub soarele pitic,/aurit şi mozaic.", Nichita Stănescu, ***În dulcele stil clasic***).

b. Conform poziţiei ocupate, există epitetul
- *antepus* („Dar nu voia s-atingă infama băutură", Vasile Voiculescu, ***În grădina Ghetsemani***) şi
- *postpus* („Grai tămâiat, căţuie de petale", Vasile Voiculescu, ***Grai valah***).

c. În raport cu semnificaţia dezvoltată, epitetul poate fi:
- *personificator* („Iar lebede albe din negrele trestii/Apar domnitorii ai apei acestei,/Cu aripi întinse o scutur şi-o taie/În cercuri murinde şi brazde bălaie.", Mihai Eminescu, ***Diamantul Nordului***);
- *metaforic* („Când privesc zilele de-aur a scripturelor române", Mihai Eminescu, ***Epigonii***);
- *hiperbolizant* („Stelele în cârduri blonde pe regină o urmează", Mihai Eminescu, ***Memento mori***).

Ultimul vers din fragmentul ***Diamantul Nordului***, de Mihai Eminescu, fixează un tablou impresionant prin sugestia cromatică şi cinetică a imaginilor construite cu ajutorul epitetelor personificatoare. Gerunziul acordat „murinde" conotează undele apei provocate de mişcarea aripilor şi care se zdrobesc succesiv de mal. Adjectivul „bălaie" capătă un surplus de semnificaţii în vecinătatea metaforei „brazde", care trimite la razele lunii irizate pe suprafaţa apei, analogie cu prezenţa unei feminităţi tandre (de cele mai multe ori, apariţia unei lebede – în lirica eminesciană – este legată de invocarea fiinţei iubite).

- **Exclamaţia retorică**, *procedeu al expresivităţii sintactice, vizează comunicarea unor sentimente puternice, stări emoţionale, cu ajutorul adresării directe.*

Exemplu:

„O! tablou măreţ, fantastic!... Mii de stele argintii
În nemărginitul templu ard ca vecinice făclii."
(Vasile Alecsandri, ***Mezul iernei***)

Interjecţia deschide structura exclamaţiei retorice din primul vers citat, concentrând extazul eului poetic în faţa peisajului, care – deşi pastelul surprinde mineralizarea naturii sub efectul „gerului, amar, cumplit" – induce o stare de somptuozitate, de grandoare, de înălţare spirituală, apropiată sacralităţii (prin sugestia metaforică a „templului" cosmic).

- **Hiperbola** *desemnează o figură de stil prin care se exagerează anumite însuşiri ale obiectelor, ale fenomenelor, ale personajelor, ale unor întâmplări, mărind sau micşorând trăsăturile acestora.*

Scanned with OKEN Scanner

Exemplu:

„Microscopice popoare, regi, oşteni şi învăţaţi
Ne succedem generaţii şi ne credem minunaţi;
Mulţi de-o zi pe-o lume mică de se măsură cu cotul,
În acea nemărginire ne-vârtim uitând cu totul
Cum că lumea asta-ntreagă e o clipă suspendată,
Că-ndărătu-i şi nainte-i întuneric se arată."

(Mihai Eminescu, ***Scrisoarea I***)

Poem reprezentativ pentru lirica filosofică eminesciană, ***Scrisoarea I*** se dezvoltă pe o suită de teme universale, în funcţie de tablourile imaginate de poet, dintre care se remarcă secvenţa genezei şi stingerii cosmice din tabloul al treilea. Hiperbola sintetizează concepţia romantică a vremelniciei şi nimicniciei umane, căpătând nuanţe ironice prin analogia metaforică pe care o propune scriitorul între oameni şi „muşti de-o zi". În eternitatea universului, umanitatea se prezintă doar ca „o clipă" insignifiantă, astfel încât visurile de mărire devin iluzii deşarte.

- **Interogaţia retorică** *este o figură sintactică prin care autorul adresează o întrebare sau o suită de întrebări, fără să aştepte răspuns (uneori acesta este cuprins în chiar nivelul semantic al întrebării).*

Exemplu:

„Spune-mi, dacă te-aş prinde-ntr-o zi
şi ţi-aş săruta talpa piciorului,
nu-i aşa că ai şchiopăta puţin, după aceea,
de teamă să nu-mi striveşti sărutul?..."

(Nichita Stănescu, *Poem*,
în vol. ***O viziune a sentimentelor***)

Lirica neomodernă reia temele tradiţionale, reinterpretându-le în formule de o candoare apropiată stării de graţie, aşa cum textul stănescian exprimă una dintre cele mai frumoase declaraţii de dragoste din literatura română. Interogaţia retorică potenţează sentimentul fericirii generate de gestul tandru al sărutului.

- **Inversiunea** *reprezintă un procedeu prin care se schimbă topica unui enunţ (ordinea aşezării cuvintelor în propoziţii sau a propoziţiilor în frază).*

Inversiunea presupune şi o schimbare a intonaţiei. Prin intermediul ei se obţin *efecte de ritm* şi de *rimă*, fiind evidenţiate anumite semnificaţii pe care antepunerea cuvântului le creează în plus faţă de situaţia unei sintaxe clasice, normate.

Exemplu:

„O fâşie nesfârşită

Scanned with OKEN Scanner

Dintr-o pânză pare calea,
Printre holde rătăcită,
Toată culmea-i adormită,
Toată valea."
(George Coşbuc, ***Miezul verii***)

Poezia lui George Coşbuc se impune în literatura română mai ales prin solaritatea picturală a tablourilor rustice, obţinută şi cu ajutorul inversiunii, care – în fragmentul citat – asigură rima *calea/valea* şi creează impresia de vis, de miraj, de frumuseţe ireală a holdelor şi a cărării.

- **Invocaţia retorică** *intră în aceeaşi categorie a figurilor sintactice, prin care poetul se adresează unui personaj absent sau imaginar, tensionând discursul liric.*

Exemplu:
„O, vino iar! Cuvinte dulci inspiră-mi,
Privirea ta asupra mea să plece,
Sub raza ei mă lasă a petrece.
Şi cânturi nouă smulge tu din liră-mi."
(Mihai Eminescu, ***Sunt ani la mijloc...***)

Invocaţia către muză era un procedeu des folosit în Antichitate, deoarece poeţii considerau că talentul creator are origine divină, prin urmare, harul trebuia obţinut prin adresarea directă către o zeitate/muză.

În textul eminescian, fiinţa iubită are virtuţi demiurgice, stimulând creaţia lirică, de aceea invocaţia prezenţei feminităţii adorate devine o condiţie a existenţei artistului, fără de care eul poetic nu ar putea să-şi definească rostul.

- **Metafora** *este o figură de stil care constă în a da unui cuvânt o semnificaţie nouă, prin contextualizare.*

O definiţie subtilă a metaforei ne propune Puiu Ioniţă în volumul ***Teoria literaturii. Concepte operaţionale***: „Metafora este raportul, tensiunea dintre termenul propriu (cuvîntul-obiect), în general numit, şi termenul figurat (cuvîntul-imagine). Cînd sînt prezenţi ambii termeni, avem o metaforă *in praesentia*, iar cînd e prezent doar termenul-imagine, avem o metaforă *in absentia*. Metafora *in abasentia* reprezintă gradul cel mai înalt de expresivitate; urmează metafora *in praesentia* şi apoi comparaţia."

Lucian Blaga le-a clasificat în:
- *metafore plasticizante* – acel tip de imagine în care transferul operat între termeni nu sporeşte semnificaţia niciunuia dintre ei, ci aduce numai conţinutului lor un contur mai viu, un relief concret mai pronunţat (variantă a „metaforei *in praesentia*").

Scanned with OKEN Scanner

Exemplu:

„Lună tu, stăpân-a mării, pe a lumii boltă luneci
Şi gândirilor dând viaţă, suferinţele întuneci;"

(Mihai Eminescu, ***Scrisoare I***)

- *metafore revelatorii* – imprimă conţinutului de gânduri, prin termenul figurat la care se referă, o bogăţie de sensuri inexistente anterior, îl dozează cu sugestii numeroase, ce îi sporesc orizontul interpretării (variantă a „metaforei *in absentia*").

Exemplu:

„Părea că printre nouri s-a fost deschis o poartă
Prin care trece albă regina nopţii moartă."

(Mihai Eminescu, ***Melancolie***)

Dintre motivele artistice recurente în poezia eminesciană, **luna** concentrează cele mai multe semnificaţii, în contexte diferite: de la sediu al iubirii absolute, cromatica sa argintie fiind asociată mereu inefabilului feminin, până la spaţiu al energiilor demonice; tărâmul sufletelor migratoare; universul misterelor primordiale, al ritualurilor oculte; zeitate a morţii care uniformizează fiinţele umane.

În fragmentul citat, metafora „regina nopţii" denumeşte ipostaza tainică a lunii, acea predispoziţie spre visare, spre imaginarul romantic al tărâmurilor interzise către care tinde orice creator liric.

- **Oximoronul** *denumeşte un procedeu sintactic care constă în alăturarea a doi termeni contradictorii, pentru a crea imagini surprinzătoare, adeseori adevăruri fundamentale esenţializate în expresii inedite.*

Exemplu:

„Frumoaso,
ţi-s ochii-aşa de negri încât seara
când stau culcat cu capu-n poala ta
îmi pare,
că ochii tăi, adâncii, sunt izvorul
din care curge noaptea peste văi
şi peste munţi şi peste şesuri,
acoperind pământul
c-o mare de-ntuneric.
Aşa-s de negri ochii tăi
lumina mea."

(Lucian Blaga, ***Izvorul nopţii***)

Asocierea culorii ochilor, „negri", cu lumina spirituală a eului poetic creează un oximoron revelator pentru concepţia blagiană despre iubire, privită drept unul dintre misterele universale capabile să deschidă drumul cunoaşterii absolute (luciferice). Perfecţiunea fiinţei adorate nu rezultă numai din frumuseţea fizică recunoscută chiar în incipitul poeziei, ci şi din forţa transfiguratoare prin care natura îşi deschide tainele sub impulsul privirii iubitei. Intensitatea sentimentului, extazul generat de ritualul tandru

Scanned with OKEN Scanner

al cuplului se potențează treptat, până culminează într-o exclamație retorică în structura căreia se recunoaște oximoronul **întuneric/lumină**, sugerând unitatea contrariilor, armonia universală.

- **Personificarea** *este figura de stil prin care se atribuie ființelor necuvântătoare, lucrurilor, elementelor naturii, chiar unor idei abstracte însușiri, manifestări și acțiuni omenești.*

Exemplu:

[Poezia] „Ea se hrănește din privirile fixe
ca să poată exista,
și, când ochii se-nchid, se adapă
din întunericul eliberat de polii
asurzitori ai timpanelor."

(Nichita Stănescu, *Poezia*,
în vol. ***Obiecte cosmice***)

Ipostaziată într-o ființă devoratoare, poezia implică dăruirea totală a creatorului, metaforizată de „privirile fixe" (sugerează disponibilitatea poetului de a construi propriul univers în care se cantonează) și de „polii timpanelor" (simbolul tensiunii creatoare care implică deopotrivă realul și imaginarul, rațiunea și fantezia).

- **Repetiția** *constă în folosirea de mai multe ori a unui cuvânt sau a unei construcții, pentru a întări o idee, un sentiment, o atitudine.*

Exemplu:

„Și funze albe, frunze negre;
Copacii albi, copacii negri;
Și pene albe, pene negre,
Decor de doliu, funerar..."

(George Bacovia, ***Decor***)

Repetarea alternantă a celor două culori, **alb-negru**, are o dublă valoare stilistică: impune o muzicalitate gravă versurilor, prin monotonia care generează angoasa (nevroza); concentrează semnificațiile majore ale mesajului artistic: respins de societate, incapabil de a comunica în exterior, cuprins de vidul afectiv (obsesia albului), dar stăpânit și de presentimentul morții (persistența negrului), eul poetic agonizează într-un decor apocaliptic, lipsit de orice formă elementară a vieții.

Când repetiția are o încărcătură poetică, asemenea celei din textul bacovian, se numește *laitmotiv*.

Dacă un cuvânt se repetă la începutul mai multor versuri, repetiția devine *anaforă*, având aceeași funcție stilistică – de intensificare a tensiunii lirice, de relevare a semnificațiilor artistice.

Scanned with OKEN Scanner

Exemplu:
„Mergi, tu, luntre-a vieții mele, pe-a visării lucii valuri,
Până unde-n ape sfinte se ridică mândre maluri,
Cu dumbrăvi de laur verde și cu lunci de chiparos,
Unde-n ramurile negre o cântare-n veci suspină,
Unde sfinții se preîmblă în lungi haine de lumină,
Unde-i moartea cu-aripi negre și cu chipul ei frumos."
(Mihai Eminescu, ***Memento mori***)

Prezența anaforei, prin repetarea adverbului relativ „unde", impune un ritm lent discursului liric și, în același timp, marchează dimensiunea mitică a spațiului fanteziei poetice, mai ales datorită semanticii adverbului care induce senzația departelui, a universului compensatoriu, unde se refugiază eul romantic, pentru a imagina o întreagă istorie a civilizației.

- **Simbolul** *reprezintă imaginea unui obiect concret sau un semn, folosit în textul artistic pentru a defini o idee abstractă.*

Exemplu:
„Și te-ai dus, dulce minune,
Ș-a murit iubirea noastră –
Floare-albastră! floare-albastră!...
Totuși... este trist în lume!"
(Mihai Eminescu, ***Floare albastră***)

Simbol predilect romantic, **floarea albastră** conotează iubirea absolută, cadoarea femeii, aspirația spre universul purității afective. Invocația eminesciană, structurată pe o repetiție, accentuează tristețea, melancolia destrămării cuplului, dar confirmă persistența sentimentului iubirii, prin delimitarea grafică a simbolului central, „floarea albastră".

Scanned with OKEN Scanner

III. Genul dramatic

Genul dramatic *„desemnează totalitatea operelor literare scrise în formă de dialog şi menite (în majoritatea cazurilor) a fi reprezentate pe scenă."* (***Dicţionar de termeni literari***, coodonator Al Săndulescu)

CARACTERISTICI

- **Autorul** îşi exprimă ideile, concepţiile, sentimentele prin intermediul personajelor.
- Materialul artistic se structurează sub forma **dialogului replicat**, mai multe **acte, scene, tablouri**.
- **Didascaliile** sunt integrate operei propriu-zise şi se adresează atât cititorului, cât şi regizorului, scenografului, actorilor (la reprezentarea scenică).
- Textul dramatic are **o acţiune** care se desfăşoară în faţa receptorului, cu ajutorul succesiunii replicilor dialogate. Când este reprezentat scenic, textul dramatic devine piesă de teatru, în care autorul şi regizorul îşi distribuie în mod egal funcţiile.
- **Subiectul** prezintă momente, ca şi în epică (expoziţiune, intrigă, desfăşurarea acţiunii, punctul culminant, deznodământul).
- **Conflictul dramatic** presupune existenţa unor forţe opuse, o confruntare de opinii, mentalităţi, caractere, un dezechilibru interior, provenit din neconcordanţa între gânduri şi fapte, sentimente şi manifestarea lor. Conflictul poate fi **latent** sau **pregnant**, generând comicul sau tragicul.
- **Timpul şi spaţiul sunt limitate** (în dramaturgia clasică acţionează „regula celor trei unităţi": acţiunea are loc în 24 de ore, în acelaşi spaţiu, un singur eveniment).

A. COMPOZIŢIA TEXTULUI DRAMATIC

a. *Actul*

Termenul „act" provine din fr. *acte* < lat. *actus* = „acţiune săvârşită" – denumeşte o diviziune a textului dramatic, având o acţiune unitară, care marchează un moment în evoluţia conflictului.

- Pierre Corneille preciza faptul că fiecare act trebuie să ne lase în aşteptarea unui lucru nou.
- Cel care pledează pentru împărţirea pieselor de teatru în cinci acte este Horaţiu, ***Arta poetică***, dar Henrik Ibsen le va limita la patru.
- În textul modern, numărul actelor este variabil.

Scanned with OKEN Scanner

- într-un *act*, acțiunea se prezintă continuu pe scenă, fără pauze;
- după sfârșitul unui act și începutul celui următor se pot schimba decorurile;
- textul literar propriu-zis nu depășește anumite dimensiuni și anumite intervale de timp, pentru a menține atenția receptorului;
- un *act* are mai multe *scene* și *tablouri* (părți ale acțiunii desfășurate într-un act).

b. *Scena*

Termenul „scenă" provine din fr. *scène* < it. *scena* < lat. *scaena* = „adăpost, refugiu" – desemnează:

- partea teatrului unde are loc reprezentația dată de actori în fața publicului;
- diviziune a unui act în textul dramatic, surprinzând o singură întâmplare, un episod important, tensionat.

c. *Tabloul*

Termenul „tablou" provine din fr. *tableau* și reprezintă o subdiviziune a unei scene, care marchează schimbarea decorului, trecerea timpului, intrarea și ieșirea unui personaj.

d. *Didascaliile (indicațiile scenice)*

Didascalia (< lat. *didascalia* < gr. *didaskalia*) prezintă indicațiile date actorului de către autor, ceea ce presupune faptul că vizează mai mult piesa de teatru decât textul dramatic.

***Didascaliile cuprind*:**

- *indicația numelui personajului* în fața textului constituit ca replică;
- *indicațiile scenice*, situate între paranteze, înaintea dialogurilor propriu-zise;
- *indicațiile date actorului*, privind mimica și gestica;
- *notațiile autorului* referitoare la ambianța în care evoluează personajele, la spațiu și timp, la mișcarea scenică; în dramaturgia modernă, mai ales în opera lui Camil Petrescu, apar și comentarii, caracterizări, digresiuni pe teme filosofice.

Teatru este o *artă sincretică*, prin întrebuințarea diverselor ***forme de comunicare:*** *vizuală* și *auditivă*, *verbală*, *paraverbală* și *nonverbală*: *text/imagine* (aranjarea scenei, decoruri, lumini etc.), *aspectul* și *mișcările corpului* omenesc (costume, machiaj,

Scanned with OKEN Scanner

deplasarea în scenă, distanța dintre personaje, gestică, mimică, jocul privirilor etc.), *declamație* (intensitatea vocii, ritmul vorbirii, intonația), *muzică și efecte sonore* etc.

B. SUBIECTUL OPEREI DRAMATICE

„Termenul provine din latina literară *subjectus*, «ceea ce este spus, subordonat». Subiectul unei opere literare denumește succesiunea întâmplărilor, a faptelor, a determinărilor care constituie, în fond, conținutul reflexiv, moral, politic, filosofic, al ei." (***Dicționar de termeni literari,*** coodonator Al. Săndulescu)

- **Subiectul conține mai multe unități narative**: *expoziționea, intriga, desfășurarea acțiunii, punctul culminant, deznodământul.*
- Există opere literare cu **subiect continuu**, cu *derulare liniară a evenimentelor*, și opere cu un **subiect discontinuu**, *fragmentat.*
- Unii cercetători au considerat **subiectul** *totalitatea motivelor, a unităților minimale care ajută la dezvoltarea temei.*

OPERELE DRAMATICE pot fi structurate
- **în versuri**,
- **în proză**, configurând o multitudine de specii artistice:
  1. *literatura orală* (populară): vicleimul, irozii, jocurile cu măști și păpuși etc.;
  2. *literatura scrisă* (cultă): tragedia, comedia, drama, farsa, melodrama, vodevilul, cupletul (cântecelul comic) etc.

Scanned with OKEN Scanner

IV. Moduri de expunere

1. DESCRIEREA

Descrierea este un mod de expunere care constă în prezentarea detaliată a unor obiecte, fenomene, personaje, peisaje.

- În funcție de *gradul de implicare a emițătorului* în surprinderea detaliilor, *descrierea* poate fi:
  a) ***obiectivă*** (neutră) – oferă *informații* cu privire la obiecte, clădiri, persoane, puncte turistice, lucruri etc.;
  b) ***subiectivă*** – *imaginile* celui care descrie impresionează prin plasticitatea și forța de sugestie.

  Mărcile descrierii subiective sunt:
  a) *pronumele personal* de persoana I;
  b) *adjectivele posesive* de persoana I;
  c) *verbele, adverbele* sau *asocieri de cuvinte (sintagme)* care nuanțează implicarea afectivă a emițătorului (*mi se pare, îmi place, am impresia, îmi amintește de, aidoma, parcă, pentru mine, după părerea mea etc.*);
  d) *figuri și procedee stilistice* (epitete, comparații, metafore, inversiuni, aliterații, hiperbole etc.), modalități particulare de asumare a realității de către autor.

- Într-o **poezie lirică, descrierea** relevă stările afective ale eului creator, generate de contemplarea unui peisaj sau de evocarea unei ființe dragi.

- **În structura unei narațiuni, descrierea** întrerupe cursul povestirii. *La început,* ea fixează cadrul sau atmosfera în care se vor desfășura evenimentele relatate. Pe măsură ce firul epic se defășoară liniar, descrierea creează *o pauză în dinamica înlănțuirii întâmplărilor* (construiește portretul unui personaj, surprinde aspecte ale naturii, deseori aflate în acord cu psihologia protagonistului, realizează suspansul etc.). La *sfârșitul* unei narațiuni, descrierea poate realiza simetria compoziției, revenind la decorul inițial (de exemplu, în romanele ***Pădurea spânzuraților***, ***Ion***, ***Răscoala***, de Liviu Rebreanu).

Scanned with OKEN Scanner

- ***Mărcile descriptive:***
  - ponderea elementelor nominale (*substantive, adjective, pronume*);
  - prezența adverbelor de timp și de loc;
  - structurarea coordonatelor spațiale;
  - dinamica imaginilor artistice (*vizuale, cromatice, auditive, cinetice, olfactive, tactile, sinestezice*);
  - tehnica detaliului semnificativ (*portretul fizic și moral/tabloul*);
  - tehnica basoreliefului (exagerarea unor trăsături pentru a particulariza un anumit obiect/fenomen, în relație cu celelalte);
  - fecvența ridicată a epitetelor, a comparațiilor, a personificărilor;
  - sintaxa afectivă (inversiunea, paralelismul structural, oralitatea stilului).

Descrierile, în creațiile literare, se structurează în versuri sau în proză.

- ***Descrierea poate viza:***
  a) *o acțiune*:
     - conturează portretul unui personaj, prin faptele acestuia;
     - surprinde un obiect personificat;

  b) *o situație* asupra căreia se focalizează interesul autorului sau care capătă valoare de indice avertizor pentru receptor (cititor/auditor), un *flash* concentrat pe un singur detaliu;
  c) *un personaj;*
  d) *interiorul/exteriorul unei locuințe;*
  e) *un peisaj/tablou de natură/ forme de relief;*
  f) *localități;*
  g) *mentalități de grup social;*
  h) *obiceiuri/tradiții/ritualuri.*

A. Descrierea de tip tablou distribuie imaginile artistice pe trei coordonate:
- *fundalul* (planul depărtat implică o privire panoramică asupra peisajului);
- *perspectiva* (cadrul se restrânge, domină elementele cinetice);
- *prim-planul* (reprezintă detalierea obiectului celui mai apropiat de privirea receptorului, fiind purtător al mesajului artistic).

B. Descrierea de tip portret prezintă:
- ❖ caracteristici *fizice* („prosopopee"): fizionomie, vestimentație, automatisme;
- ❖ însușiri *psihice/morale* („etopee"): mentalitate, prejudecăți, socializare.

Scanned with OKEN Scanner

În funcție de evoluția/involuția personajului, se pot distinge:
- *portretul static* (personajul literar manifestă aceleași caracteristici/însușiri pe tot parcursul acțiunii; vezi schițele lui I. L. Caragiale);
- *portretul dinamic* (protagonistul este surprins în complexitatea lui, evoluând/involuând material/spiritual/ moral; vezi, mai ales, romanele);
- *portretul-mozaic* se construiește prin acumularea detaliilor fizice și psihice ale personajului, astfel încât i se pot defini trăsăturile abia în final (vezi Vitoria Lipan din romanul ***Baltagul***, de Mihail Sadoveanu).

În funcție de construcția personajului, există:
- *portretul tușat* (autorul exagerează, descriind trăsăturile unui personaj, fie pentru a crea un erou, fie pentru a ridiculiza un tip uman – vezi basmul și comedia);
- *portretul schițat* (crochiul – oferă numai câteva detalii despre un personaj literar, secundar sau episodic).

2. NARAȚIUNEA

Narațiunea, mod de expunere, constă în relatarea unor întâmplări, într-o succesiune temporală riguros structurată.

Caracteristici

➢ Narațiunea se poate clasifica după următoarele criterii:
  a) forma epicului:
  - în *versuri* (fabula, balada, legenda, poemul eroic sau filosofic, epopeea);
  - în *proză* (schița, snoava, povestirea, basmul, nuvela, romanul).
  b) gradul de complexitate a elementului narativ:
  - în *forme reduse*: zicala, anecdota, epistola;
  - în *forme ample:* basmul, romanul.

➢ Se prezintă ca *unitate între*
  a) **istorie/fabulă** (evenimentele relatate) *și*
  b) **discurs/subiect** (modul particular de a prezenta istoria narată).

➢ **Narațiunea, ca istorie** *(fabula)*, este determinată de următoarele *clase de unități:*

Scanned with OKEN Scanner

a) *nuclee* (se raportează la fapte, evenimente, acțiuni, conflicte);
b) *indici temporali și spațiali* (trimit la descrierea obiectelor și a personajelor);
c) *catalize* (sunt extensii descriptive ce se referă la derularea întâmplărilor);
d) *personaje* (se afirmă în acțiune).

➢ **Narațiunea, ca *discurs*** *(subiectul)*, se definește prin concepte specifice:

a) **timpul narațiunii** exprimă raportul dintre *timpul povestirii* și *timpul discursului*. Complexitatea timpului narativ ține de faptul că în cursul relatării se întâlnesc mai multe *straturi temporale*:

- ***temporalitatea externă*** vizează data producerii povestirii, data publicării, momentul receptării;
- ***temporalitatea internă*** implică timpul propriu al istoriei povestite.
- În raport cu alternarea timpurilor gramaticale, se pot diferenția:
  - *timpul evenimențial* (al derulării evenimentelor – apar formele prezentului, ale perfectului compus și ale perfectului simplu; vezi Mihail Sadoveanu, ***Baltagul***);
  - *timpul povestirii* (se concentrează asupra naratorului, preponderent fiind imperfectul gramatical cu ajutorul căruia dorește să stabilească legătura între planul imaginar - al creației, și cel real - al receptării; vezi Ion Creangă, ***Amintiri din copilărie***);
  - *timpul amintirii* (particularizează perspectiva folosită de povestitor, care încearcă să reactualizeze întâmplări trecute sau evocă situații cu impact afectiv asupra propriei persoane; are un pronunțat caracter subiectiv – predomină forma gramaticală a mai-mult-ca-perfectului; vezi Mihail Sadoveanu, cele nouă povestiri din ***Hanu Ancuței***);
  - *timpul scrierii* (vizează relația autor-narator, în situația când povestitorul își asumă rolul autorului, avertizându-l pe receptor asupra tehnicilor artistice folosite pentru a crea iluzia faptului real; vezi secvențele dialogului narator-receptor din romanul lui Ion Creangă, ***Amintiri din copilărie***: „Hai mai bine despre copilărie să povestim...", sau intervențiile personajului-narator Ștefan Gheorghidiu, din romanul lui Camil Petrescu, ***Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război***: „Și, acum când scriu, știu că în afară de două-trei excepții, au fost poate cei mai de ispravă ofițeri ai războiului românesc." – alternează prezentul și perfectul compus).

b) **Aspectele narațiunii** (evidențiază punctul de vedere al povestitorului).

Scanned with OKEN Scanner

c) **Modalităţile naraţiunii** (se centrează pe felul cum istoria este prezentată):
- prin *reprezentare* (constă în derularea evenimentelor);
- prin *dialog* (reprodus în faţa spectatorului, ca în dramă);
- prin *relatare* (autorul înfăţişează obiectiv faptele).

➢ **Indicaţiile temporale** (indicii de temporalitate) pot fi:
- **absolute,** mai mult sau mai puţin precise (ex.: *joi seară, 16 august, în 1987, în ziua de Paşte*);
- **relative** (ex.: *îndată ce, atunci când, în timp ce, la scurt timp după ce, ieri, spre sfârşitul după-amiezii, azi dimineaţă* etc.).

Într-un context narativ „trecut" se întâlnesc uneori adverbele *„astăzi", „acum", „aici"*. Ca şi prezentul istoric sau al narării, astfel de adverbe indică faptul că reperul, temporal sau spaţial, nu mai este situat în trecut, ci actualizat, pentru a trezi interesul receptorului.

➢ **Naratorul** este o instanţă prin care autor îşi exprimă atitudinea, viziunea faţă de lume şi menţine legătura cu receptorul.

La nivelul textului, naratorul îşi poate asuma următoarele ***funcţii:***
a) *de reprezentare* (surprinde derularea evenimentelor într-o diviziune temporală);
b) *de control* (poate introduce în discursul personajelor propriul său discurs, prin intermediul verbelor „dicendi" şi „sentiendi" – *a zice* şi *a simţi*);
c) *de regie* (poate interveni cu indicaţii care facilitează reprezentarea scenică a episodului relatat).

Naratorul nu se confundă cu autorul.

- În literatură, se disting mai multe ***ipostaze (tipuri) ale naratorului:***
a) *narator omniscient,*
b) *narator omniprezent,*
c) *narator-personaj,*
d) *narator-mesager,*
e) *narator-martor,*
f) *narator-reflector,*
g) *narator-autor,*
h) *narator obiectiv (neutru),*
i) *narator subiectiv (implicat)*

(vezi **Anexa 1. *Genul epic***, *Instanţele comunicării narative*).

- *Perspectiva naratorului* poate fi reprezentată şi de **raportul existent între povestitor şi personaj**.

Scanned with OKEN Scanner

a) *Naratorul > personaj* (viziunea *„dindărăt"* sau *„din spate"*) este o modalitate folosită mai ales în proza clasică. Naratorul cunoaşte mai mult decât personajul său: descrie, caracterizează, asigură derularea firului epic, intervenind în ritmul desfăşurării acţiunii (vezi Ioan Slavici, ***Moara cu noroc***).

b) *Naratorul = personaj* (viziunea *„împreună cu"*) este o formulă foarte răspândită în proza autobiografică sau subiectivă. În acest caz, naratorul ştie atât cât ştiu şi personajele sale; el nu poate să ne dea o explicaţie asupra evenimentelor, înainte ca acestea să fie comentate de către protagonişti. Relatarea poate fi la persoana I sau a III-a, dar întotdeauna conform viziunii pe care un personaj sau altele o au asupra evenimentelor (vezi Marin Preda, ***Moromeţii, I***).

c) *Naratorul < personaj* (viziunea *„din afară"*). În acest caz, naratorul ştie mai puţin decât oricare dintre personajele sale, de aceea, el nu poate să prezinte decât ce se vede şi se aude; nu poate pătrunde în conştiinţa eroului. Naratorul este, aşadar, un martor neutru al evenimentelor derulate (vezi Mircea Eliade, ***Douăsprezece mii de capete de vite***).

➢ ***Subiectul operei literare*** (< lat. *subjectus* care înseamnă „ceea ce este de spus", „subordonat") *reprezintă derularea evenimentelor într-o anumită ordine, prestabilită de către autor.*

Subiectul operei literare se structurează pe mai multe momente (unităţi narative).

a. Expoziţiunea (expoziţie)

este *partea introductivă* a unei opere literare, oferind indicaţii despre *locul, timpul şi împrejurările* derulării acţiunii. Include incipitul (deschiderea structurală a textului).

b. Intriga

reprezintă un motiv sau o *întâmplare* care declanşează conflictele/stările sufleteşti ale personajelor.

c. Desfăşurarea acţiunii

se referă la evenimentele determinate de intrigă, derulate conform unei logici narative impuse de autor, coerent.

d. Punctul culminant

marchează moment de *maximă tensiune* în desfăşurarea acţiunii; ar putea schimba cursul întâmplărilor, ar sugera soluţia rezolvării conflictului.

Scanned with OKEN Scanner

e. **Deznodământul** aduce restabilirea echilibrului inițial, rezolvarea conflictului/conflictelor. Nu se confundă cu finalul unui text narativ.

3. DIALOGUL

Dialogul *reprezintă o modalitate esențială de manifestare a limbii vorbite. Presupune alternarea de replici între două sau mai multe persoane.* Apare în operele literare epice și dramatice, având, pe lângă funcția de comunicare, și una de reprezentare scenică.

Caracteristici

- În **creația *lirică***, dialogul apare mai rar sub forma unor confesiuni (de exemplu în textul popular – doine; în creații lirice culte: ***Revedere***, de Mihai Eminescu).

- În ***operele narative***, procedeul evidențiază gândurile și sentimentele personajelor, dinamizează acțiunea, creează impresia de autenticitate a evenimentelor relatate, inducând receptorului impresia faptului petrecut în prezența sa.

- În textul ***dramatic***, dialogul reprezintă modalitatea specifică de structurare a textului artistic. Implică obligatoriu *replici*, menținând astfel ritmul desfășurării întâmplărilor sau a conflictelor.

- **Funcții ale dialogului literar**
  a) Conferă *varietate, diversitate* și *ritm expunerii*.
  d) Accentuează *autenticitate* secvențelor narative, prin reprezentarea lor scenică (fapt consumat sub ochii receptorului), prin aceasta determinând și *oralitatea stilului* într-un text epic (apar mărci ale sintaxei afective: propoziții eliptice, interjecții, paralelisme, fonetisme populare ș.a.).
  f) Este un mijloc indirect de caracterizare a personajelor, evidențiind însușiri psiho-afective și intelective (gândire, cultură).
  h) În opera dramatică, are funcție de *reprezentare scenică*, asigurând fluxul evenimentelor și dinamica raporturilor între personaje.

- **Calitățile stilistice ale dialogului** sunt: *firescul, naturalețea, oralitatea, spontaneitatea*.

Scanned with OKEN Scanner

I. Prezintă instanţele comunicării narative
(*autor, narator, personaje, cititor*).

Instanţa narativă *reprezintă o componentă a situaţiei comunicării epice în textul literar-artistic care implică prezenţa autorului în ipostaza dedublată a unui narator, a unei voci auctoriale aflate în afara evenimentelor relatate.*

Aceasta

- ✓ *stabileşte natura raportului* dintre supraindividualitatea epică (povestitorul) şi personajul literar;
- ✓ *orientează structura naraţiunii* în funcţie de o anume finalitatea estetică;
- ✓ *proiectează persoana receptorului* (prezumtiv, ipotetic, în latenţă), dacă acceptăm definiţia epicităţii propusă de Adrian Marino: „Se poate numi deci epic acel ansamblu de convenţii şi procedee literare capabile *să provoace, să întreţină* şi *să satisfacă* permanenta noastră curiozitate, prin tehnica simulării «interesului», a «captivării spiritelor» [...]" (***Dicţionar de idei literare***).

1. Autorul *desemnează persoana fizică, reală, creatorul unei opere literar-artistice (ştiinţifice sau publicistice),* care îşi exprimă viziunea particulară asupra lumii, fie mimând categoriile filosofice ale realului cotidian, fie construind universul fictiv al textului epic şi dramatic, populat de personajele prin intermediul cărora transmite un anumit mesaj receptorului.

Declarându-şi apartenenţa la principiile artistice ale unui curent, şcoală sau grup literar, în epica literară, autorul:

- ✓ **optează** pentru:
  - *o anumită construcţie a fabulei* (*istoria* narată);
  - *o formă a subiectului* (*discursul*) care să susţină ideatica textului;
- ✓ **stabileşte** o *convenţie cu receptorul*-auditor sau -lector, concretizată cu ajutorul **tehnicilor narative.**

2. Naratorul *este o instanţă care mediază dialogul dintre autor şi receptor, fără a se confunda cu primul, identificat sub numele de „voce narativă" sau „povestitor".*

a. În raport cu „istoria" povestită, întâlnim:

➢ **naratorul obiectiv - neutru**

Scanned with OKEN Scanner

- *„extradiegetic"* (nu se implică în povestire), *„heterodiegetic"* (narează la persoana a III-a) *şi prezintă „istoria"* ignorând existenţa unui receptor;
- esenţială pentru el rămâne *impresia de fapt autentic* pe care trebuie să-l sugereze, detaşându-se de personaje (Marin Preda, ***Moromeţii***);
- este *caracteristic prozei obiective*;

➢ **naratorul subiectiv - implicat**

- se orientează spre *zonele ascunse ale sensibilităţii* umane, având pretenţia de a pătrunde în structurile de adâncime ale sufletului/spiritului;
- *evocă, reconstituie, fragmentează istoria,* în raport cu fluxul conştiinţei proprii;
- apare în *proza modernă,* de analiză psihologică, autobiografică, memorialistică;

➢ **naratorul-personaj**

- *„intradiegetic" şi „autodiegetic"* (*relatează din perspectiva participării directe la evenimente*);
- imprimă naraţiunii un *caracter subiectiv,* prin:
  - folosirea *persoanei I, gramaticale* (care poate alterna cu persoana a III-a);
  - *trecutul şi prezentul sunt subordonate memoriei;*
  - *perspectiva unilaterală* a faptului relatat;

➢ **naratorul-martor**

- *„homodiegetic"* (nararea se face la persoana I), *povesteşte din ipostaza de observator neutru* sau implicat afectiv;
- *autentifică evenimentele consemnate* şi relatate unui auditor, pe care încearcă să-l convertească în spaţiul fabulaţiei;
- este predominant *în povestire, ca specie literară;*

➢ **naratorul-mesager**

- *extradiegetic* şi *homodiegetic;*
- *prezintă receptorului o întâmplare istorisită de altcineva* (martor sau participant la situaţiile reactualizate).

b. Din perspectiva „discursului", se impun:

➢ **naratorul omniscient,**

- căruia îi revine rolul de *regizor al derulării* evenimentelor, fixând o formă a firului epic (liniar, circular, sinusoidal, spiralat, secvenţionat, mixt);
- *îşi dispută cu personajul literar statutul de instanţă,* impunând anumite **perspective** (viziuni):
  - **narator > personaj** (**par derrière** = „din spate", „dindărăt") defineşte *ipostaza clasică* (realistă) a povestitorului, *care cunoaşte mai mult decât*

Scanned with OKEN Scanner

personajul, este autocratic, anticipează (Nicolae Filimon, ***Ciocoii vechi şi noi ...***, Ioan Slavici, ***Moara cu noroc***); focalizare neutră/zero;

- **narator = personaj** (**avec** = „împreună cu") *operează adeseori cu o substituire ori identificare,* particularizând proza modernă, subiectivă; *ştie tot atât cât şi personajul* (Camil Petrescu, ***Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război***); focalizare internă;
- **narator < personaj** (**du dehors** = „din exterior") este caracteristică prozei neo- şi postmoderne, *naratorul aflându-se într-o situaţie ingrată, întrucât personajul şi-a câştigat independenţa deplină* (devine adevăratul regizor al „istoriei"); *naratorul ştie mai puţin decât personajul.* (Mircea Eliade, ***Douăsprezece mii de capete de vite***); focalizare externă;

• *stabileşte un dialog subsidiar cu receptorul,* prin:
- *formule* de adresare directă (proza lui Ion Creangă, oralitatea stilului);
- *avertizori* (mărci ale anticipării: mai ales, în proza realistă – vezi romanele lui Liviu Rebreanu);

➢ **naratorul omniprezent**
• completează funcţiile *povestitorului autocrat;*
• *secvenţionează* firul epic;
• *intervine* cu:
- digresiuni;
- comentarii;
- informaţii suplimentare;
- detalii etnografice;
• *suprasaturează mesajul,* eliminând orice formă a dialogului cu receptorul;
• *particularizează discursul* clasic, tradiţional sau realist (o concretizare modernă a supremaţiei naratorului este discursul epic al romanului ***Enigma Otiliei***, de G. Călinescu);

➢ **naratorul-reflector**
• *schimbă, prin intervenţiile lui, perspectiva* asupra evenimentelor şi a personajelor;
• *relativizează planurile,* poziţionându-se în puncte reflectoare diverse, ceea ce are ca efect intersectarea firelor epice, suprapunerea centrelor de semnificare (vezi Hortensia Papadat-Bengescu, ***Concert din muzică de Bach***);
• *este mobil, prin ubicuitate,* se insinuează în toate mediile, îi place să fie la curent cu tot ce se întâmplă în timpul şi spaţiul evenimentelor;

➢ **naratorul-autor**
• *apare în proza autobiografică,* memorialistică;

Scanned with OKEN Scanner

- *reprezintă un artificiu structural* în epica experimentală (vezi romanul lui Camil Petrescu, ***Patul lui Procust***) sau realizează un dialog cu receptorul, prin formule specializate („precum vezi, dragă cititorule", „hai mai bine despre copilărie să povestim..." etc.).

În proza postmodernă, *plurivocitatea naratorului şi intertextualitatea relativizează statutul instanţei epice, până la pierderea totală a* **funcţiilor iniţiale**:

- ✓ **narativă** (reprezentare a faptelor);
- ✓ **de control şi de regie** (citează discursul personajelor în structura propriului discurs, folosind verbele „dicendi", „sentiendi" şi indicaţiile scenice);
- ✓ **de interpretare** (funcţie opţională).

3. Personajul *literar este o individualitate determinată fizic, afectiv şi spiritual prin situarea în fluxul evenimentelor derulate într-un anumit context temporal şi spaţial.*

În raport cu ceilalţi factori ai producerii textului artistic, *este o invenţie pură a creatorului, având un grad de independenţă mai mare decât naratorul, în realizarea unor* **funcţii epice**:

- ✓ **concentrează firul narativ**, determinând accelerarea sau încetinirea acţiunii;
- ✓ **caracterizează**;
- ✓ **se substituie povestitorului** (schimbând perspectivele).

Personajul nu se confundă cu ***persoana narativă*** (*transpunere a categoriei gramaticale în structura epică*). *Relatarea la persoana a III-a este specifică prozei obiective* (clasice, tradiţionale). *Expunerea la persoana I accentuează subiectivitatea discursului, caracteristică prozei moderne* (mai ales, de analiză psihologică).

Diversitatea tipurilor de personaje este impusă de multitudinea criteriilor de selecţie şi de grupare, dintre care ne oprim la:

- ➢ ***gradul de participare la acţiune***:
  - *principale;*
  - *secundare;*
  - *episodice;*
- ➢ ***după semnificaţia etică***:
  - *pozitive;*
  - *negative;*
- ➢ ***raportul cu realitatea***:
  - *fantastice;*
  - *legendare;*
  - *alegorice;*
  - *istorice;*
  - *autobiografice;*
  - *picareşti;*

Scanned with OKEN Scanner

➢ ***profunzimea investigațiilor psihologice***:
- *unilaterale;*
- *complexe;*
- *contradictorii;*

➢ ***după rolurile interpretate***:
- *protagonistul;*
- *antagonistul;*
- *personajul-oglindă* (eroul se regăsește în atitudinea acestuia);
- *personajul de legătură* (peregrinul);
- *confidentul* (ascultă și îndeamnă la acțiune);
- *instrumentul* (mesagerul, servitorul);
- *raisonneur*-ul (martor ocazional);

➢ ***în raport cu specia și genul literar în care apare:***
- *tipologic* (schiță);
- *tipic* (nuvelă și roman);
- *măreț* (tragedie);
- *grostesc, burlesc* (comedie);

➢ ***conform criteriului funcțional*** **(ROL)** impus de Claude Bremond, apar:
- *pacientul;*
- *agentul;*
- *influențatorul;*
- *amelioratorul;*
- *degradatorul;*
- *dobânditorul;*

➢ ***conform opțiunilor autorului, într-o perioadă culturală determinată***, apare personajul:
- *aristotelic* (definit prin coerența gândirii și echilibrul interior, consecvent propriilor principii);
- *medieval* (schematizat, lipsit de substanță);
- *clasic* (se impun caracterele, o dominantă psihică);
- *romantic* (hipersensibil, contradictoriu);
- *realist* (tipic, determinat social);
- *naturalist* (sub semnul biologicului, al eredității patologice);
- *modern* (nu mai există coerență între esență și mască; personaj-generic, personaj-stari de conștiință, personaj-reflector, personaj-idee etc.).

4. Cititorul *reprezintă persoana fizică, aflată în ipostaza destinatarului vizat inițial pe axa comunicării lingvistice, în funcție de care autorul optează pentru un anumit* ***cod*** *structurat într-un* ***mesaj*** *transmis prin intermediul textului scris* (nu facem referiri la categoria lectorilor avizați, criticii sau istoricii literari).

I. Raportul autor-cititor *descoperă un receptor care este o prezență virtuală, determinând - indirect - particularizarea procesului creator* al autorului: *opțiunea* pentru **o anumită construcție a fabulei** (istoria

Scanned with OKEN Scanner

narată), **pentru o formă a subiectului** (discursul) care să susțină ideatica textului, **pentru un cod** (convertit în **tehnici narative**), toate respectând două principii ale comunicării estetice:

- ***sugestivitatea*** (orientează structurarea textului);
- ***verosimilul*** (vizează cititorul care, prin raportarea permanentă la planul real, selectează din opera literară situații concrete ale ființării umane).

Cititorul, în comunicarea narativă, *trebuie să identifice* ***constantele*** *și* ***variabilele*** *textului artistic (temă, idee, construcție, simboluri, motive, mituri), pentru a decodifica mesajul autorului.* Actul lecturii poate rivaliza procesul artistic, uneori distanțându-se de intenția autorului până la „crearea" altei opere, în raport cu originalul (fenomenul a fost definit, la noi, de E. Lovinescu în articolul ***Mutația valorilor estetice***).

Termenul **receptor** lărgește sfera cititorului la noțiunea **„naratar"** (*ascultător, auditor, destinatar*), caracteristic povestirii [în ramă], ca specie literară.

II. Raportul narator-receptor *este reversibil*, în funcție de persoana gramaticală pe care se întemeiază persoana narativă; există un raport:

a. maxim, când textul se organizează la *persoana I*;
b. tensionat, când predomină *persoana a II-a*;
c. minim, când narrarea se face la *persoana a III-a*.

a. Narațiunea la persoana I este „homodiegetică" (J. Lintvelt). Naratorul se povestește pe sine, iar *receptorul verifică textul din perspectiva verosimilului.*

b. Narațiunea la persoana a II-a, epistolară sau postmodernă, impune o dinamică a textului ce tensionează receptarea, *cititorul „simțindu-se el însuși sub observație".*

c. Narațiunea la persoana a III-a este „heterodiegetică". Naratorul se distanțează de istoria povestită și *receptorul asistă impasibil la spectacolul lumii înfățișate.*

➢ În ***povestire*** – specie literară – **autorul** este substituit de naratorul („supranaratorul") neutru, supracategorial care asigură unitatea discursurilor mai multor povestitori, ca în creația lui Mihail Sadoveanu, ***Hanu Ancuței***.

➢ **Naratorul** își asumă următoarele ipostaze, în raport cu:

- ***istoria relatată***:
  - *subiectiv – implicat;*
  - *personaj;*
  - *martor;*
- ***discursul epic:***
  - *omniscient (viziunea „par derrière");*
  - *omniprezent.*

➢ **Personajul** este proiectat pe două planuri:

- planul comentariului (*schimbă rolurile cu naratorul diegetic;*

Scanned with OKEN Scanner

regizând evenimentele);
- planul comunicării (*legendar-simbolic, episodic,* fără a influența ritmul narațiunii, pentru că esența povestirii-specie literară o reprezintă arta evocării, ritualul zicerii, portretul în perspectivă a naratorului-personaj).

➢ **Cititorul** se află în ipostaza **receptorului-auditor**, dublu marcat:
- în narațiunea „homodiegetică" *are tendința de a pune sub semnul incertitudinii relatarea* (evocarea) naratorului, dar acceptă convenția stabilită inițial (de actualizare a trecutului);
- *este convertit în spațiul povestirii, prin folosirea narațiunii la persoana a II-a*:
  - funcția conativă a limbajului (*ritualul amânării tensionează receptarea*, crește interesul pentru tema anunțată);
  - funcția fatică a limbajului (*naratorul verifică atenția auditorului* și menține convenția).

II. Ilustrează conceptul operațional *povestire*, cu referire la o operă literară studiată.

Povestirea este o specie a genului epic în proză, în care sunt evocate timpuri trecute, din perspectiva unui povestitor martor sau participant la evenimentele relatate într-un cadru specific și cu respectarea unui ceremonial persuasiv.

Se confundă adeseori cu narațiunea, ca mod de expunere, deosebindu-se de aceasta prin:

1. **povestirea** este accentuat **evocatoare**;
2. **naratorul omniscient și omniprezent** reactualizează evenimentele, reconstituie o epocă sau recreează o atmosferă;
3. **spațiul** narațiunii este privilegiat, **un topos**;
4. **temporalitatea** epică apare **incertă**: forma verbală a imperfectului, specifică povestirii, este contaminată de mai-mult-ca-perfect, marcă a evocării. **Alternanța acestora se află în raport direct cu afectivitatea naratorului** care schimbă permanent perspectivele și realizează dialogul implicit cu receptorul;
5. **timpul psihologic** concentrează **introspecția** și **retrospecția**;
6. **discursul narativ** are un pronunțat **caracter persuasiv**, asigurat **de oralitatea stilului**, prin care se stabilește un raport direct între narator și auditor, marcat mai ales de formulele de adresare, ce verifică atenția ascultătorului, și **de ritualul zicerii**, care presupune: **amânarea permanentă a epicizării evenimentelor reactualizate, convertirea**

Scanned with OKEN Scanner

receptorului în planul evocării, acumularea detaliilor antitetice (prezent/trecut);

7. când nu apare ca unitate epică autonomă (I. L. Caragiale, ***Kir Ianulea***), fiind anticipată de un cadru narativ, povestirea primeşte **rame duble** sau **triple** (la V. Voiculescu), **rama** făcând legătura între prezentul povestirii şi trecutul evocării, ce ambiguizează mesajul şi permite jocul perspectivelor;

8. scopul povestirii este **de a impresiona**, nu de a comunica, fapt ce impune **o subiectivitate** accentuată relatării întâmplărilor, definind **statutul naratorului necreditabil**, şi conţine mărci ale **oralităţii stilului**.

Povestirile pot fi:

a. *după forma discursului*:
- în versuri,
- în proză;

b. *după conţinut*:
- fantastică,
- filosofică,
- istorică,
- mitologică,
- psihologică,
- socială etc.

Mihail Sadoveanu, ***Cealaltă Ancuţă***

1) Trăsături ale speciei
2) Identificarea a cel puţin două caracteristici ale povestirii în opera lui Mihail Sadoveanu, *Cealaltă Ancuţă*
3) Structurarea textului
4) Statutul naratorului
5) Ritualul povestirii
6) Eposul legendar
7) Originalitatea stilului

1) Trăsături ale speciei

a. Definirea conceptului operaţional *povestire*
b. Precizarea principalelor trăsături ale speciei literare

2) Identificarea a cel puţin două caracteristici ale povestirii în opera lui Mihail Sadoveanu, *Cealaltă Ancuţă*

a. *Încadrarea textului în opera sadoveniană şi în structura ciclului* ***Hanu Ancuţei***

„Într-o perioadă când disputa tradiţionalism-modernism alimentează veleităţi notabile în peisajul literaturii române, Mihail Sadoveanu asistă imperturbabil la manifestarea spiritului polemic, aureolând un spaţiu de meditaţie, asemenea magului consubstanţial muntelui şi brazilor, care dezleagă tainele devenirii profesorului Stamatin, din romanul ***Creanga de***

Scanned with OKEN Scanner

aur, căci nimic nu poate tulbura ființa mai mult ca redescoperirea ancestralității mioritice, întoarcerea într-un timp fabulos al propriilor începuturi. Oricâtă dorință de sincronizare cu spiritul veacului ar stăpâni conștiința scriitorilor moderni interbelici, complexați de autohtonism, dorul, dimensiunea trans-orizontică blagiană, îngână pe ritmul eposului sadovenian povestea de mult uitată a unui neam sorit la curțile dionisiace ale misterelor." (Dorina Apetrei, ***Lecturi interpretative***)

Mihail Sadoveanu publică în anul 1928 un grupaj de nouă povestiri cu titlul generic ***Hanu Ancuței***. Comparat adeseori cu ***Decameronul*** lui Giovanni Boccaccio, pentru modelul relatării în serie, grupajul sadovenian se diferențiază ca substanță epică și finalitate estetică de creația scriitorului italian (o adevărată „comedie umană"), reiterând funcția ontologică a povestirii, formulată inițial de miturile orientale, de poveștile Șeherezadei, și impune eposul românesc, cu voluptatea narării, a relației afective povestitor-ascultător, ce are la bază tehnica unei conversații evocatoare sau a teatrului monologat. **Hanul, „templu laic, fără divinități", aflat la răscruce de drumuri-destine, devine un topos** cu ritualuri statornicite din „vremurile vechi", invocate de cei nouă călători și în dimensiunea cărora se poate reface memoria timpului printr-o inițiere în fabulos, concretizarea *unui timp regăsit,* inițiere mediatizată **de foc** – simbolul vieții – și **de vin** –*„excitator memoriae"*–, care „duc spre mentalități arhaice, lumea fizică și reacțiile morale ale personajelor înscriindu-se într-o viziune de transparențe homerice. De la primele fraze, miraculosul favorizează mișcarea în ireal, de unde aerul de basm, destinat să capteze."(Constantin Ciopraga, *Spațiul mitic al hanului,* în ***Mihail Sadoveanu. Fascinația tiparelor originare***)

b. Specificarea tipului de narațiune reprezentat de creația sadoveniană (**povestirea în ramă**)

c. Menționarea **caracteristicilor speciei**, identificate în text:

- **temporalitatea mitică**, evocarea (*„...fiorul de vânt stătu și se așează peste noi și peste han o negură ușoară de toamnă..."*);
- **spațiul privilegiat, un topos** (*„...îl simțise și hanul, căci se înfioră lung..."*);
- **ritualul zicerii, un adevărat ceremonial** (*„Vă rog numai oleacă să îngăduiți până ce-oi potrivi în lulea o frunză de tutun ... și să desfund ciubucul."*);
- **funcția epică a ramei** (*„Ș-apoi să vă spun că, pe când mă aflam în uliță la Carvasara ... iaca s-arată dinspre..."*).

3) Structurarea textului

Textul *se structurează concentric,* cu două rame ce închid spațiul mitic și povestea de iubire:

a. prima ramă (deschisă) este marcată de impersonalitatea unei voci, *naratorul supracategorial, extradiegetic, (vocea auctorială),* care unește într-un fir epic cele nouă povestiri rostite la ***Hanu Ancuței***;

b. a doua ramă asigură circularitatea textului prin:

Scanned with OKEN Scanner

- *ceremonialul povestirii* (Ienache coropcarul amână transpunerea în trecutul evocat);
- *legenda despre Todiriță Catană* (iubirea pentru duduca Varvara);
- *naratorul-personaj autodiegetic* (în ramă) și *naratorul-martor homodiegetic* (deși povestește la persoana I, el rămâne un martor al evenimentelor evocate) la nivelul firului epic liniar, *creează un portret-mozaic al haiducului*, structurat folcloric.

4) Statutul naratorului

Prin definiție, povestirea își concentrează substanța epică în jurul **naratorului subiectiv, „interesat", pe o coordonată afectivă.** Nu istoria (evenimentele) în sine captează atenția receptorului (auditorului), ci discursul (structurarea textului), arta zicerii, a evocării, **pendularea între prezentul relatării și trecutul recreat.**

a. La nivelul întregului ciclu, identificăm:

- *naratorul neutru* („*supranaratorul*") *extradiegetic* (voce auctorială, orchestrează intervențiile celorlalți povestitori într-un *corpus*, întreg unitar);
- *naratorul-personaj, intradiegetic* (este implicat în povestire) *și autodiegetic* (relatând la persoana I este și autorul întâmplărilor): comisul Ioniță, Ienache coropcarul, căpitanul Neculai Isac, Zaharia fântânarul);
- *naratorul-martor intradiegetic* (implicat în povestire) și *heterodiegetic* (relatează la persoana a III-a): călugărul Gherman, moș Leonte zodierul, orbul sărac Costandin;
- *naratorul-mesager extradiegetic* (nu este implicat în povestire), *homodiegetic* (relatează la persoana I ceea ce a auzit de la alții): ciobanii de la Rarău, Costandin Mițoc, negustorul lipscan, Dămian Crăișor, lița Salomia).

b. La nivelul textului, naratorul-personaj și -martor, Ienache coropcarul, este:

- *omniscient și omniprezent;*
- *intradiegetic, autodiegetic* (în ramă) și *homodiegetic* (martor al poveștii de iubire dintre Todiriță Catană și duduca Varvara);
- *conservator* în fața civilizației moderne;
- *reactualizează afectiv și selectiv* povestea de dragoste;
- *convertește timpul fizic într-un timp psihologic* (formă de recuperare a memoriei afective);
- *stabilește un dialog cu auditorul*, îi verifică disponibilitatea imaginativă;
- *comentează situații, oferă informații etnografice, portretizează.*

5) Ritualul povestirii

Discursul epic *păstrează funcția primordială a povestirii, care trebuie spusă într-un context temporal și spațial anume ales de narator, stabilind o*

Scanned with OKEN Scanner

relație de empatie cu auditorul, devenit spectator la evenimentele evocate. Pentru aceasta, povestitorul apelează la:

a. **inițierea în fabulos** (epos): închină ulcica („excitator memoriae"), își pune „dulama" pe umeri (invocare a vremurilor pierdute în negura timpului), umple luleaua cu tutun (creează transa) și desfundă ciubucul (stabilește convenția real/imaginar);

b. **simultaneitatea timpurilor epice** :
   - *al povestirii* – prezentul epic + imperfectul;
   - *al amintirii* – imperfectul;
   - *al evocării* – mai-mult-ca-perfectul;
   - *evenimențial* – perfectul compus + prezentul indicativ;

c. **funcția fatică a limbajului**; *naratorul restabilește convenția și verifică atenția receptorilor* („Așa, cinstite căpitane Neculai și comise Ioniță, dorind eu pedeapsa celui rău ...");

d. **alternarea narațiunii** *cu descrierea, monologul și digresiunea.*

6) Eposul legendar

Povestirea sadoveniană este particularizată de **ritmul baladesc** al zicerii prin:

a. **atributele fabuloase** proiectate în tipul haiducului (răzeșul Todiriță Catană: „ [...] *i-a spăriat și pe nemți. Și s-a oștit și-n războaie adevărate și are pe el crestături de gloanțe și de sabie. Calul fuge în goană și el stă în picioare în șa. Ridică sacul de orz în mâna dreaptă. Bate ca un berbec cu capul, și pe cine-l pălește îl dă jos fără suflare. [...] a fost vrednic să roadă funia, s-o lege după aceea gratie, să-și facă loc prin fereastră și să pogoare în lungul turnului*");

b. **intriga subiectului** (iubirea imposibilă dintre „un răzaș" și sora „luminației sale, vornicul Bobeică");

c. **deznodământul fericit**, din perspectiva cuplului (este accentuat tainic, pecetluit de misterul nopții și complicitatea celeilalte Ancuțe).

7) Originalitatea stilului

Ambiguizarea interpretării faptelor presupune concretizarea convenției povestitor-auditor, pentru care *istoria* (cursul evenimentelor) interesează mai puțin, doar verva relatării (*discursul*), starea interioară a naratorului-participant și -martor substanțializează timpul. ***Hanul Ancuței*** „este echivalentul, prin coordonate interioare, al epopeii, istorie și mit, univers esențial al unei lumi ce-și rememorează propriul destin. Căci ***Hanu Ancuței*** este opera unei mari desfătări a rostirii, și a comunicării, a cugetării unei lumi ce se contemplă prin narațiune." (Ion Vlad, ***„Cărțile" lui Mihail Sadoveanu***)

Scanned with OKEN Scanner

III. Ilustrează conceptul operaţional *nuvelă istorică*, prin referire la o operă literară studiată.

Nuvela este specie a genului epic, în proză, cu o desfăşurare mai amplă decât povestirea şi mai restrânsă decât romanul, în care naratorul omniscient structurează evenimentele în funcţie de personajul principal, cu scopul de a-i defini complexitatea caracterologică.

Indiferent de tipul nuvelei, există un model narativ comun, în virtutea căruia:

1. **firul epic liniar** este constituit dintr-o succesiune de episoade vizând evoluţia personajului principal;
2. **naratorul obiectiv** prezintă evenimente verosimile, pentru a convinge receptorul de autenticitatea faptelor;
3. **acţiunea** se desfăşoară în timp îndelungat (săptămâni, luni, ani) şi pe un spaţiu epic variat, precizate în incipit;
4. **protagonistul** este surprins din mai multe perspective care diferenţiază procedeele de caracterizare;
5. **conflictul** se dezvoltă gradat, în raport cu dinamica personajelor şi prezenţa unui receptor ce vizualizează întâmplările;
6. **naraţiunea** şi **dialogul** alternează cu **pasaje descriptive** şi **secvenţe monologate**.

Nuvela istorică reconstituie epoci din civilizaţia umană, *astfel încât* **scriitorul devine un muzeograf ce restaurează o moştenire culturală,** *folosind o documentaţie bogată (cronici, mărturii, documente de epocă, memoria folclorică), fără a elimina imaginarul artistic în crearea unor situaţii concrete, personaje, conflicte, care să asigure autenticitatea relatării şi credibilitatea naratorului.* Detaliul semnificativ şi registrul arhaic sunt reperele fundamentale în structurarea textului, pentru a sugera epoca.

Paseismul istoric reprezintă una dintre atitudinile fiinţei romantice, *dominată de nostalgia originilor, dar şi de conştiinţa naţională,* care încearcă să personalizeze spiritul unui popor, reinterpretând ori clarificând nebuloase, din perspectiva unor momente cu efect tragic asupra evoluţiei unei naţiuni sau reconstituind portretul vreunui monarh controversat (contestat de timpul ireversibil). În fond, **actul scrierii** (în nuvela istorică) este o **„restitutio in parte"**, structurată pe **o relaţie osmotică real-imaginar.** Adeseori, creaţia literară provoacă o reacţie din partea specialiştilor prin faptul că *poate reabilita o personalitate ori impune contemporaneităţii blazate un model eroic civilizator,* fie prin *evocarea* faptului istoric (textul stă sub semnul subiectivităţii), fie prin *re-crearea* circumstanţelor socio-politice (obiectivitatea naratorului este decisivă pentru veridicitatea tipurilor umane construite şi autenticitatea evenimentelor).

Creaţia succedă documentaţiei şi analizei, scriitorul aflându-se în situaţia *etnografului,* prin detaliile vestimentare, arhitecturale, descrierea

Scanned with OKEN Scanner

cutumelor (obiceiurilor), a mentalităților sociale și politice ale epocii vizate de tema nuvelei. **Registrul arhaic și regional** nuanțează temporalitatea istorică, solicitând talentul prozatorului, pentru a evita prolixitatea, manierismul sau ermetizarea mesajului artistic, aflat în situația paradoxală de a se adresa unui receptor contemporan „discursului" epic, dar căruia trebuie să-i inducă viziunea trecutului îndepărtat al „istoriei" narate.

Constantin (Costache) Negruzzi, ***Alexandru Lăpușneanul***
[nuvelă istorică, de tip pașoptist]

1) Particularități ale *nuvelei istorice*
2) Identificarea a cel puțin două caracteristici ale subspeciei în creația lui Constantin Negruzzi, *Alexandru Lăpușneanul*
3) Structură și compoziție
4) Raportul realitate istorică/imaginar artistic
5) Caracterizarea personajului principal
6) Originalitatea stilului

1) Particularități ale *nuvelei istorice*
a. Definiția speciei literare *nuvela*
b. Precizarea principalelor caracteristici ale *nuvelei istorice*:
- **firul epic liniar;**
- **eroul este o personalitate istorică;**
- **obiectivitatea naratorului;**
- **acțiunea se particularizează temporal și spațial;**
- **conflict puternic;**
- **alternarea modurilor de expunere;**
- **elemente etnografice;**
- **registrul arhaic, oral alternează cu cel neologic, cult.**

2) Identificarea a cel puțin două caracteristici ale subspeciei în creația lui Constantin Negruzzi, *Alexandru Lăpușneanul*
a. *Încadrarea textului în perioada pașoptistă și în opera scriitorului*

Constantin Negruzzi pune bazele literaturii naționale originale prin publicarea unor serii de povestiri și nuvele, în anul 1840, grupate ulterior în volumul ***Păcatele tinereților*** (1857). Manifestând un acut simț al autoironiei, prozatorul disimulează moravurile unei societăți împotriva căreia se pronunță în celelalte ***Scrisori***, incluse celui de-al patrulea ciclu al volumului, ***Negru pe alb – Scrisori la un prieten***.

Nuvela apare în primul număr al revistei „Dacia literară" (30 ghenarie – 1840), cu titlul originar ***Scene istorice din cronicile***

Scanned with OKEN Scanner

Moldaviei (1564 - 1569). Alexandru Lăpuşneanul, marcând o evoluţie faţă de proza anterioară şi despre care G. Călinescu afirma că ar fi devenit „o scriere celebră ca şi ***Hamlet***, dacă literatura română ar fi avut în ajutor prestigiul unei limbi universale." (***Istoria literaturii române***).

În prima nuvelă istorică de certă valoare artistică, ***Alexandru Lăpuşneanul***, autorul încearcă să re-creeze atmosfera medievală a Moldovei secolului al XVI-lea, o anumită mentalitate a domniei autoritare şi un personaj de excepţie. Textul respectă câteva reguli de compoziţie, impuse de estetica romantică, formulată de Mihail Kogălniceanu în coloanele articolului ***Introducţie*** (primul număr al revistei „Dacia literară"): **antiteza**, ca procedeu, are funcţie narativă şi caracterologică; **personajul principal** apare în complexitatea **structurii sale contradictorii şi de excepţie**; **simetria părţilor** este concepută în relaţie cu personalitatea lui Lăpuşneanul; apar **situaţii limită**, **răsturnări de situaţii**; **grotescul** se împleteşte cu **sublimul**.

b. *Identificarea caracteristicilor*:
- **tema**: un moment din istoria medievală a Moldovei (a doua domnie a lui Alexandru Lăpuşneanul);
- **liniaritatea momentelor subiectului;**
- **valoarea etnografică şi documentară** (conflictul politic, ierarhii şi automatisme sociale, vestimentaţie, limbaj);
- **construcţia protagonistului** (de factură romantică);

3) Structură şi compoziţie

Originalitatea nuvelei lui Negruzzi rezultă şi din **convergenţa mai multor substraturi artistice**, aparţinând *clasicismului, romantismului, realismului* (în varianta naturalistă). În componenţa textului, se identifică elemente:

a. clasice:
- *omniprezenţa şi omniscienţa naratorului* (deşi obiectiv – prin stil – naratorul este autocrat, se află în spatele personajelor cărora le regizează intrările şi ieşirile din scenă);
- *simetria capitolelor* (I – IV, II – III) descrie două cercuri concentrice, o lume închisă, imuabilă;
- *tipologizarea personajelor; schematismul clasic* impune o singură trăsătură, revelatoare (doamna Ruxanda – angelică; vornicul Moţoc – intrigant; Spancioc şi Stroici – patrioţi; mitropolitul Teofan – justiţiar);
- *eticismul mesajului* (sancţionarea despotului);

b. romantice:
- *antiteza;*
- *paseismul istoric* (opţiunea scriitorului pentru o epocă tulbure este justificată de analogia cu situaţia politică a vremii: „Alexandru Lăpuşneanul va sparge cuibul şi va strivi acest furnicar de intriganţi, ce face şi desface domnii. În adevăr, Lăpuşneanul retezase trunchiul, dar odraslele creşteau şi nu era omul care să ştie a le seca puindu-le

Scanned with OKEN Scanner

stavilă pre însuşi poporul, pentru aceste, fapta lui [fu] judecată de crudă şi el, de tiran." (C. Negruzzi, ***Scrisoarea XIX. Ochire retrospectivă)***;

- *construcţia personajului de excepţie*, conturat în lumini şi umbre (contradictoriu, aflat între raţional şi patologic);
- *situaţii limită* (confruntarea lui Alexandru-Vodă cu solia lui Tomşa, impulsivitatea voievodului la solicitarea Ruxandei, decapitarea boierilor, reacţia domnitorului călugărit);
- *răsturnări de situaţii* (compromisul Lăpuşneanul-Moţoc, sacrificarea vornicului, uciderea tiranului);

c. realiste:

- *mottourile* (I. *„Dacă voi nu mă vreţi, eu vă vreu."*, II.*„Ai să dai samă, doamnă!"*, III.*„Capul lui Moţoc vreml"*, IV.*„De mă voi scula, pre mulţi am să popesc şi eu."*) concentrează subiectul fiecărui capitol, anticipând desfăşurarea acţiunii;
- *naturalismul unor scene narative* (masacrarea boierilor, moartea protagonistului);
- *atmosfera epocii* (ierarhii sociale, politice, spaţiu şi timp, detalii etnografice, vestimentaţie);
- *principiul cauzalităţii politice şi psihice;*
- *tehnicile narative*: portretul mozaicat, principiul sinergiei maselor, timpii complementari ai punctului culminant şi ai deznodământului, tehnica basoreliefului, alternarea timpurilor narative (*evenimenţial, al povestirii, al evocării, al scrierii*), pluriperspectivismul (asigură veridicitatea tipurilor literare).

4)) Raportul realitate istorică/imaginar artistic

Autorul însuşi precizează **sursele de inspiraţie** pentru subiectul nuvelei sale, cronicile lui Grigore Ureche şi Miron Costin, din care preia scenele de răzvrătire a norodului, sub domnia lui Alexandru-Iliaş Vodă, când boierul Batişte Veveli (apropiat Scaunului domnesc) este linşat asemenea vornicului Moţoc (din nuvelă). Potrivit documentelor istorice, Tomşa, Moţoc şi Spancioc au pribegit în Polonia, pentru a evita răzbunarea voievodului, dar au murit în ţară străină, datorită uneltirilor lui Lăpuşneanul. **Intervenţia scriitorului în prelucrarea materialului faptic este justificată din mai multe perspective:**

a. etică (ilustrează efectele negative ale unei domnii autocrate, dezumanizarea sub impulsul patimii răzbunării);
b. socială (determinismul social şi politic);
c. estetică (structura personajului de excepţie, spectaculosul, convertirea cititorului în istoria narată).

Scanned with OKEN Scanner

Impresia de obiectivitate şi atmosferă medievală rezultă din *perspectiva naratorului („par derrière")*, focalizare neutră, şi nu din fidelitatea prozatorului faţă de sursa documentară.

5) Caracterizarea personajului principal

Alexandru Lăpuşneanul intră în categoria **despotului devenit tiran**, construit după **un tipar romantic**:

a. personaj romantic:
- *unitar, ca mentalitate*;
- *controversat în comportament;*
- *ascensiune spectaculoasă;*
- *psihologie deviantă;*
- *sfârşit tragic* (asemănat cu ***Richard al III-lea*** de William Shakespeare);

b. modalităţi de caracterizare:

I. directă:
- *din perspectiva naratorului* (sinteză de trăsături polarizante);
- *în viziunea celorlalţi* (boierii îl privesc cu teamă şi ură, Ruxanda îl respectă, Moţoc cere clemenţă, Teofan îl condamnă);
- *despre sine* are o părere superlativă (răspunsurile date solilor);

II. indirectă:
- *comportament*: impulsiv, despotic, ipocrit, sadic;
- *vestimentaţie*: abilitate psihologică, foloseşte tehnici persuasive;
- *limbaj*: orator desăvârşit, stăpâneşte elocinţa şi declamaţia;
- *în raport cu celelalte* personaje: paranoic.

6) Originalitatea stilului

Arta desăvârşită în nuvela lui C. Negruzzi vizează epicitatea determinată de: **obiectivitatea naratorului omniscient, tipologia personajelor construite antitetic, alternarea mai multor timpuri narative (al amintirii, al povestirii, evenimenţial, al scrierii) şi desfăşurarea lineară a momentelor subiectului.** „Faptele povestite şi nu povestitorul apar în primul plan, încât dacă din toată opera lui Negruzzi n-ar fi rămas decât ***Alexandru Lăpuşneanul***, nimeni n-ar fi putut aduce vreo precizare despre particularităţile morale ale omului care a scris-o. Impersonalitatea povestirii a fost punctul principal în estetica realismului şi naturalismului." (Tudor Vianu, ***Arta prozatorilor români***)

Scanned with OKEN Scanner

IV. Ilustrează conceptul operaţional *nuvela psihologică*, prin referire la o operă literară studiată.

Nuvela este specie a genului epic, în proză, cu o desfăşurare mai amplă decât povestirea şi mai restrânsă decât romanul, în care naratorul omniscient structurează evenimentele în funcţie de personajul principal, cu scopul de a-i defini complexitatea caracterologică.

Indiferent de tipul nuvelei, există un model narativ comun, în virtutea căruia:

1. **firul epic liniar** este constituit dintr-o succesiune de episoade vizând evoluţia personajului principal;
2. **naratorul obiectiv** prezintă evenimente verosimile, pentru a convinge receptorul de autenticitatea faptelor;
3. **acţiunea** se desfăşoară în timp îndelungat (săptămâni, luni, ani) şi pe un spaţiu epic variat, precizate în incipit;
4. **protagonistul** este surprins din mai multe perspective care diferenţiază procedeele de caracterizare;
5. **conflictul** se dezvoltă gradat, în raport cu dinamica personajelor şi prezenţa unui receptor ce vizualizează întâmplările;
6. **naraţiunea** şi **dialogul** alternează cu **pasaje descriptive** şi **secvenţe monologate**.

Originile speciei sunt identificate de istoria literară în Grecia antică (Aristide din Milet), dar forma epică a nuvelei, cu elementele sale caracteristice, apare în opera unor scriitori ai Renaşterii italiene (Giovanni Boccaccio, ***Decameronul***) şi spaniole (Miguel de Cervantes Saavedra, ***Nuvele exemplare***). Romanticii operează selectiv în categoriile subspeciei, optând pentru nuvela fantastică (Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, ***Don Juan***, ***Spărgătorul de nuci şi regele şoarecilor***; Edgar Allan Poe, ***Aventurile lui Arthur Gordon Pym***, ***Prăbuşirea Casei Usher***; Mihai Eminescu, ***Sărmanul Dionis***). Consacrarea deplină a nuvelei are loc însă odată cu realismul obiectiv şi naturalismul prozei din a doua jumătate a secolului al XIX-lea (Guy de Maupassant, ***Bulgăre de seu***, ***Clar de lună***; Anton Pavlovici Cehov, ***Salonul nr. 6***; ***Omul în cutie***; I.L. Caragiale, ***Păcat***; Barbu Ştefănescu-Delavrancea, ***Hagi Tudose***, ***Trubadurul***) şi în perioada interbelică (Thomas Mann, ***Moartea la Veneţia***; Ernest Miller Hemingway, ***Bătrânul şi marea***).

Diversitatea subspeciilor (nuvela istorică, fantastică, filosofică, mitologică, psihologică, anecdotică) orientează interesul receptorului spre anumite tipuri.

Estetica realismului optează pentru **nuvela psihologică**, deoarece le permite scriitorilor să aşeze sub lupă *omul determinat de mediu, descris cu scrupulozitate ştiinţifică* (nuvela naturalistă), identificând cauzele

Scanned with OKEN Scanner

transformării *personajelor, aflate în conflict cu sine şi cu realitatea fadă, strivite – de cele mai multe ori – sub preslunea unei instanţe supraindividuale (fatalitatea).*

Ceea ce interesează în structurarea discursului epic este **înregistrarea concretă a diagramei conştiinţei unui personaj**, **a mecanismelor psihice** *(cognitive, afective, volitionale),* generate de contextul social şi moral, **consemnarea dramei** *eroului,* de aceea **procedeelor cinematografice** li se adaugă **tehnici ale analizei, introspecţia şi retrospecţia**. Ele creează **iluzia realităţii autentice**. Naratorul operează pe cord deschis, fără anestezie, pentru a descrie cu exactitate procesele vitale, astfel încât între grotesc şi sublim distanţa este infimă.

I.L. Caragiale, ***În vreme de război***
[nuvelă de analiză psihologică, de tip realist, sfârşitul secolului al XIX-lea]

1) Trăsături ale speciei
2) Menţionarea a cel puţin două trăsături caracteristice ale *nuvelei de analiză psihologică,* **relevante în textul lui I. L. Caragiale**
3) Structură şi compoziţie
4) Caracterizarea personajului principal
5) Tehnici narative
6) Originalitatea stilului

1) Trăsături ale speciei
a. Definirea conceptului operaţional *nuvelă*
b. Particularizarea *nuvelei psihologice* în raport cu celelalte subspecii

2) Menţionarea a cel puţin două trăsături caracteristice ale *nuvelei de analiză psihologică,* **relevante în textul lui I.L. Caragiale**
a. *Încadrarea textului în opera scriitorului şi în categoria speciei (nuvela tragi-comică, fantastică, analist-naturalistă)*

G. Călinescu îl aşeza pe I. L. Caragiale în familia ***Marilor prozatori***, alături de I. Creangă şi de I. Slavici, jalonându-i elementele prozei de factură naturalistă, pe care critica vremii a eludat-o din sfera preocupărilor: „Naturalismul lui Caragiale e radical, cu preferinţă pentru patologie şi sociologie, cu preocupări pentru explicaţii şi metode exacte." (***Istoria literaturii române***).

În articolul *Câteva păreri* (1896), Caragiale îşi formulează crezul artistic, notând obiective şi principii în legătură **cu esenţa operei literare şi a fenomenului „stil"**. Autorul face **distincţie între artificialitatea textului şi vibrarea autentică a harului**: „Între stil şi manieră este aceeaşi deosebire ca între organismul necesar al fiinţei vii şi structura voită a lucrului artificial." Diferenţiind discursurile academice, din opera

Scanned with OKEN Scanner

lui V. Hugo, de replica rapidă, plină de miez, din dramele lui W. Shakespeare, prozatorul precizează că **nu există mai multe feluri de stil** şi nici formule generale care să încadreze canonic arta narativă, **ci se impune doar „stilul potrivit"**, „haina unică a trupului individual care trebuie învestmântat." **Stilul este un produs al ritmului binar**, în care se definesc **spectacolul lumii** şi **modul cum fiinţa umană răspunde acestuia**: „Ritmul, iată esenţa stilului!".

Raportat la personaje, I. L. Caragiale **nu cultivă portretul fizic şi moral** al omului, pronunţându-se **împotriva analizei psihologice**, pentru că „adevărul este pentru realist senzaţie, în timp ce pentru clasic era idee.". Prezentarea faptului nud şi concretizarea vorbei izvorâte din necesitatea situaţiei îi par scriitorului mijloace pertinente **în surprinderea faptului de viaţă**. **„Pictura internă a omului"** şi **poetica privirii** reprezintă repere cu ajutorul cărora pătrunde în actualitatea sufletească a personajelor.

Vorbirea digresivă şi **intercalarea dialogului** asigură ritmicitate prozei pe care exegeza a grupat-o în trei categorii: **a) nuvela tragi-comică**, vizând direct creaţia literară ***Două loturi*** („o dramă serioasă", G. Călinescu), pe tema biletelor pierdute şi regăsite succesiv, ce generează o criză psihică: „Aruncat, pe rând, de la supliciul disperării la cel al speranţei şi-napoi, sufletul mediocru al lui Lefter Popescu nu mai poate suporta şocul şi cade într-o incoerenţă violentă şi demenţială, plină de efect tragicomic." (G. Călinescu, ***Istoria literaturii române de la origini până în prezent***); **b) nuvela fantastico-folclorică**, aflată sub semnul fabulosului (***La hanul lui Mânjoală***), unde impresia de supranatural este determinată de notarea aproape naturalistă a stărilor interioare, percepţie deformată a realităţii concrete în plan psihic, supradimensionând obiectele, **c) nuvela naturalistă, de tip zolist**, în care accentul cade pe factorul ereditar, devenit subiect şi obiect estetic (***O făclie de Paşte, În vreme de război***).

Publicată în anul 1898, proza ***În vreme de război*** propune o motivaţie naturalistă a procesului de alienaţie a hangiului Stavrache, dezvoltată **pe clasica temă a obsesiei**.

b. Identificarea **caracteristicilor nuvelei psihologice** în textul lui I.L. Caragiale, *În vreme de război*:

- **tema nuvelei – obsesia averii** (cauză a dezechilibrului psihic);
- **concentrarea firului epic** în jurul protagonistului (liniaritatea momentelor subiectului);
- **obiectivitatea naratorului** (observator şi analist, riguros şi imparţial, realizează o fişă clinică a dezrădăcinării lui Stavrache);
- **diagrama conştiinţei** (marcarea graduală a tribulaţiilor, de la simpla aluzie, când avocatul hâtru îi spune că doar mortul ar putea să-şi revendice averea, la propagarea concentrică a obsesiei, sub forma viselor-coşmar, şi culminarea patologică a manifestărilor eroului, alienaţia).

Scanned with OKEN Scanner

3) Structură şi compoziţie

Vocaţia arhitectonică a scriitorului realist impune o compoziţie riguros structurată, pentru a descoperi cauzalitatea şi fatalitatea unei existenţe obscure:

a. trei capitole, relativ autonome (*structură*):

I – fixează cadrul social şi enunţă intriga;
II – marchează treptele graduale psihice (două vise-coşmar);
III – consemnează în „fişa clinică" simptomatologia alienării;

b. trei planuri narative (*compoziţie*):

- *al povestirii* – naratorul omniscient obiectiv anticipează evenimentele, stabileşte legătura cu receptorul (exprimare locuţională, expresii ambigue), ironizează sugerând conotaţiile structurii de adâncime a discursului epic;
- *al dialogului* – se focalizează asupra personajului (dialogul replicat, monologul interior), având o funcţie caracterologică;
- *al naturii* – contrapunctează manifestările psihice ale eroului, anticipând drama acestuia sau potenţând-o.

4) Caracterizarea personajului principal

În esenţă, hangiul Stavrache reprezintă **tipul avarului**, pentru care patima îmbogăţirii devine fatalitate. Structural, personajul este **consecvent dorinţei de a stăpâni averea** fratelui mai mic, „ucis de trei gloanţe inamice". **Psihic, se comportă contradictoriu**, sub impulsul obsesiei care degradează fiinţa din interior, astfel, eroul devine **un „caz clinic"**, de factură naturalistă (prin detalierea reacţiilor fiziologice şi cauzalitatea ereditară).

Modalităţile de caracterizare alternează în favoarea mijloacelor indirecte, în raport cu planurile narative:

a. caracterizarea directă se realizează prin:

- *viziunea auctorială*: „om cu dare de mână", „cu han la drum";
- *perspectiva lui Iancu Georgescu*: fratele mai mic îi solicită ajutorul, încrezător în imparţialitatea şi buna-credinţă a hangiului;

b. caracterizarea indirectă completează tipul uman, raportat la:

- *mediul social*: automatismele căpătuirii prin fraudă, patima banului, meschinăria, dezumanizarea;
- *context familial*: factorul ereditar se constituie ca fatalitate (ambii fraţi manifestă tendinţe mercantile);
- *mentalitate*: „clădire de ipoteze", criza incertitudinii, autosugestionarea şi năruirea gândului;
- *comportament*: nemilos, rapace;
- *limbaj*: brutal, fricos, dezechilibrat, alienat.

Scanned with OKEN Scanner

5) Tehnici narative

Scriitorul operează cu **instrumentele psihanalizei** (*observația, analiza, introspecția, retrospecția*) și alternează modurile de expunere (narațiunea, dialogul, monologul, stilul indirect liber).

Jocul epic constă în:

- *substituirea ironiei* cu tehnica psihologiei inverse;
- *firul epic spiralat* (halucinațiile, comportamentul deviant, alienarea) este inserat *firului liniar*;
- *contaminarea realului* (Stavrache nu mai poate discerne între imaginarul-halucinație și concretul existențial);
- *contrapunctul* asigură ritmul alert al nuvelei (prin aglutinarea detaliilor);
- *energetismul stihial* al obiectelor este o concretizare a dezrădăcinării (patologie freudiană);
- *prim-planul și flashbackul* înregistrează maximele (patima înavuțirii) și minimele (treptele alienării) din diagrama personajului;
- *funcția narativă a punctelor de suspensie* (semnul sincopei eroului).

6) Originalitatea stilului

„Ideile și sentimentele oamenilor nu ne apar din perspectiva scriitorului, ci din cea a eroilor, nu ascultăm pe autor vorbindu-ne, ci «vedem» oarecum personajele gândind și simțind." (Tudor Vianu, ***Arta prozatorilor români***)

Deși repudiază portretul fizic și moral și se declară împotriva analizei psihologice în care autocrația naratorului nu permite libertatea de mișcare a personajelor, pronunțându-se în favoarea „picturii interne a omului", Caragiale oferă o lecție de analiză psihologică desăvârșită, în calitate de subtil cunoscător al caracterului uman și al determinării lui cauzale.

V. *Caracterizează un personaj literar* dintr-un text narativ studiat, aparținând unui autor canonic.

Caracterizarea literară implică relevarea trăsăturilor complexe ale unui personaj, comentând o serie de procedee artistice folosite de autor în construirea instanței narative menționate.

Scanned with OKEN Scanner

ANEXA 1 - GENUL EPIC

Caracterizarea literară presupune gruparea procedeelor în **două categorii** de conturare a trăsăturilor unor eroi:

a. directă, însumând trei mijloace distincte:

- *perspectiva naratorului;*
- *viziunea celorlalte personaje;*
- *autocaracterizarea;*

b. indirectă, defăşurând o paletă diversificată de mijloace artistice:

- *temperament;*
- *mentalitate;*
- *comportament;*
- *relaţia cu alte personaje;*
- *ambient (mediul înconjurător);*
- *gradul de socializare;*
- *vestimentaţie;*
- *limbaj;*
- *nume etc.*

Portretizarea este un *caz particular al descrierii unui personaj de către autor*, cu ajutorul căreia *sunt evidenţiate trăsăturile specifice ale fiinţei animate, sub aspect fizic* („prosopopee") *şi moral* („etopee").

În funcţie de:

- **numărul persoanelor vizate, există portretul**:
  - *individual;*
  - *colectiv;*
- **relevarea trăsăturilor caracteristice identifică**:
  - *gros-planul* (portretul tuşat, hiperbolizat);
  - *crochiul* (portretul schiţat);
  - *caricatura* (ridiculizarea unor însuşiri);
- **în raport cu mobilitatea structurală a personajului**, portretul poate fi:
  - *static* (specific prozei clasice, tipizante, unde personajul rămâne consecvent pe tot parcursul acţiunii – Goe, din schiţa lui I. L. Caragiale, ***D-l Goe***);
  - *dinamic* (surprinde evoluţia sau involuţia eroului – Apostol Bologa, din romanul lui Liviu Rebreanu, ***Pădurea spânzuraţilor***);
  - *mozaicat* (acumularea aleatorie a detaliilor caracterologice, odată cu desfăşurarea firului epic, până la configurarea întregului portret abia în finalul naraţiunii – Lică, din nuvela ***Moara cu noroc***, de Ioan Slavici).

Scanned with OKEN Scanner

Ioan Slavici, ***Moara cu noroc***
[nuvelă de analiză psihologică, de tip realist]

1) **Caracterizarea literară – orientări teoretice**
2) **Integrarea textului în opera scriitorului**
3) **Modalităţi şi mijloace de caracterizare a personajului Ghiţă din nuvela de analiză psihologică a lui Ioan Slavici** *Moara cu noroc*
4) **Comentarea unei secvenţe narative**
5) **Originalitatea stilului**

1) Caracterizarea literară – orientări teoretice

a. ***Definiţie***
b. ***Modalităţi de caracterizare***; opţiunea pentru:
- ✓ două mijloace directe:
  - *autocaracterizarea;*
  - *viziunea celorlalte personaje;*
- ✓ două mijloace indirecte:
  - *comportament;*
  - *mentalitate.*

2) Integrarea textului în opera scriitorului

Tudor Vianu, în volumul ***Arta prozatorilor români***, apropia creaţia lui Ioan Slavici de universul narativ al lui I. Creangă, în special **prin oralitatea stilului, prin existenţa zicerilor tipice şi pictura mediului** (deziderat al esteticii realiste): „El întrebuinţează, de altfel, oralitatea populară nu ca un mijloc permanent al manifestării sale, ci ca un instrument în vederea picturii mediului rural." În nuvele (***Scormon, Gura satului, Popa Tanda, Budulea Taichii*** ş.a.) apare **o lume desprinsă parcă din eresurile milenare, o solemnitate a gesturilor** însoţite de un limbaj arhaizant, ce fixează personajele **în spaţiul misterelor, o lume sustrasă temporalităţii**, pentru că autorul urmăreşte **relevarea tradiţiilor, a obiceiurilor şi a riturilor**, statornicite de legi nescrise şi în limitele cărora fiinţa umană se supune destinului. Ieşirea din cercul social este sancţionată moral de comunitate, dar acceptată de scriitor, doar ca obiect al analizei psihologice. Ea urmăreşte acele **tribulaţii şi fluctuaţii ale conştiinţei**, determinate **de mediul** şi **de complexitatea psihicului**. Limbajul adeseori contrapunctează **tehnica realistă a portretului**, relevând dileme, drame, tragedii. „Povestitorul vede oamenii lui din lăuntru, în sentimentele sau în crizele lor morale, ba chiar în procesele lor intelectuale, ca-n neuitatul Budulea, care descoperă înţelesul mecanismului şi foloasele scrisului şi ale cititului." (Tudor Vianu, ***op. cit.***)

Pe aceeaşi direcţie **a realismului obiectiv**, G. Călinescu remarca **dualitatea bine/rău** în structura protagoniştilor: „Oamenii săi sunt dârzi, lacomi, întreprinzători, intriganţi, cu părţi bune şi părţi rele, ca orice lume

Scanned with OKEN Scanner

comună. Limba, de obicei împiedicată în pagina de idei, e un instrument de observaţie excelent în mediul ţărănesc." (*Istoria literaturii române*)

Textele publicate în volumul ***Novele din popor*** (1881), între care se află şi proza ***Moara cu noroc,*** realizează **un tablou etnografic**, cu scene recunoscute ca „document eminent de arhivă etnografică şi o mare pagină literară." (G. Călinescu)

3) Modalităţi şi mijloace de caracterizare a personajului Ghiţă din nuvela de analiză psihologică a lui Ioan Slavici *Moara cu noroc*

Aparţinând realismului din prima perioadă, când socialitatea se constituie ca instanţă supremă a evoluţiei umane, când individul, încrezător în forţa destinului, răspunde la stimulii progresului economic, angajat în mecanismul periculos – pentru cel neiniţiat, inocent şi pur – al acumulării capitaliste, nuvela lui Slavici îşi structurează elementele componente respectând caracteristicile esteticii realiste:

- **circularitatea textului** (sugestie a predestinării, dar şi a universului sferoid, încărcat de semne şi semnificaţii etice);
- **mărcile anticipării** (dialog subsidiar cu receptorul, avertizat asupra evoluţiei evenimentelor): vorbele bătrânei, cele cinci cruci dinaintea morii, toponimul simbolic, drumul sinuos parcurs până la ivirea Morii cu Noroc, într-o vale (sugestie a declinului);
- **principiul cauzalităţii** (pe axa cauză-efect-cauză, se intersectează destine, într-un cerc vicios, care – la un moment dat – se distrug asemenea dominoului);
- **detaliile** vestimentare, automatismele sociale şi familiale, mentalitatea şi comportamentul personajelor conturează un tablou autentic al confruntării a două universuri: mica burghezie căreia îi aparţine Ghiţă şi lumea „lotrilor", pervertită, distrugătoare (a lui Lică);
- **fiinţa umană, dilematică** şi pătimaşă, surprinsă în mişcare, în transformare tragică, este conştientă de propria degradare spirituală, dar se află în imposibilitatea de a se sustrage fatalităţii;
- **perspectiva auctorială obiectivă, neutră** rivalizează marile construcţii epice, prin ampla desfăşurarea a discursului narativ (şaptesprezece capitole): *„**Moara cu noroc** e o nuvelă solidă cu subiect de roman. Marile crescătorii de porci din pusta arădană şi moravurile sălbatice ale porcarilor au ceva din grandoarea istoriei americanilor, cu imense prerii şi cete de bizoni."* (G. Călinescu, ***Istoria literaturii române de la origini până în prezent***).

Scanned with OKEN Scanner

A. Caracterizarea directă

❖ **Personajul literar** construit de Slavici este:

- ✓ un caracter „rotund",
- ✓ autentic,
- ✓ verosimil.

❖ **În conturarea personalităţii lui Ghiţă, scriitorul foloseşte portretul dinamic**, ce presupune schimbarea valorilor morale şi spirituale complexe în raport cu ale sămădăului. **Metamorfoza tragică a protagonistului reprezintă adevărata temă a nuvelei**, de la simple notaţii ale comportamentului faţă de Ana şi de copii, până la gestul final al crimei: *„Ca om harnic şi strângător, Ghiţă era mereu aşezat şi pus pe gânduri, dar se bucura când o vedea pe dânsa veselă. Acum el se făcuse mai de tot ursuz, se aprindea pentru orişice lucru de nimic, nu mai zâmbea ca mai-nainte, încât îţi venea să te sperii de el."*.

I. ***Autocaracterizarea*** *trasează coordonatele* **conflictului interior (moral):**

- îşi asumă responsabilitatea familială (iniţial este un personaj pozitiv);
- este perseverent şi tenace (găseşte soluţia arendării Morii cu Noroc, pentru fericirea celor apropiaţi);
- devine conştient de propria prăbuşire morală;
- autocritic, apare labil în faţa destinului;
- se lamentează, încercând să găsească o cauzalitate supraindividuală care operează impasibilă asupra fiinţei umane („Întâmplarea e forţa uriaşă care participă într-o ciocnire de cataclism toate aceste destine omeneşti şi le distruge. Prevestirea, orbirea, alternanţa vinei, destinul, întâmplarea sunt marile motive ale conflictului tragic." - Magdalena Popescu, ***Ioan Slavici***);
- îşi explică dualitatea personalităţii drept o polaritate tragică (patima înavuţirii – imanenţă/codul moral – iminenţă), generatoare a crizei de conştiinţă;
- optează pentru crimă, soluţia paradoxală a recuperării demnităţii interioare (*„Acu – urmă el peste puţin – acu văd, c-am făcut rău, şi dacă n-aş vedea din faţa ta că eu te-am aruncat ca un ticălos în braţele lui pentru ca să-mi astâmpăr setea de răzbunare. Dacă mai adineoară l-aş fi găsit aici, poate că nu te-aş fi ucis."*).

II. ***Viziunea celorlalte personaje*** *conturează reperele* **conflictului exterior (social):**

- **Ana:**
  - îl respectă (iniţial);
  - îi recunoaşte motivaţiile sociale şi afective;

Scanned with OKEN Scanner

- în ipostaza unei conştiinţe dedublate, percepe fiecare moment al degradării morale a lui Ghiţă, avertizându-l;
- îi reproşează introvertirea, lipsa afectivităţii şi a responsabilităţii paterne (după incidenţa cu mediul viciat al sămădăului);

• **Lică:**
- intuieşte natura dual㠠a cârciumarului;
- se teme, iniţial, de personalitatea (aparent) dură a lui Ghiţă, recunoscându-i tăria de caracter;
- îi descoperă sursa echilibrului (armonia familială); depune efort pentru a distruge relaţiile intime cu Ana şi cei doi copii;
- îi alimentează orgoliul; pervertirea şi dezumanizarea sunt trepte graduale iminente.

B. Caracterizarea indirectă

I. ***Comportamentul*** personajului descrie drumul sinuos al involuţiei morale, în opoziţie cu evoluţia materială, configurând **conflictul motivaţional (psihologic):**
- *aspiraţia către un statut social mai bun;*
- *asumarea responsabilităţii familiale;*
- *dorinţa capitalizării facile şi rapide;*
- *dragostea pentru Ana;*
- *grija pentru imaginea publică;*
- *patima înavuţirii;*
- *vanitatea, setea răzbunării;*

II. ***Mentalitatea*** eroului, conform esteticii realiste, stă sub semnul determinismului (mediul social), cu pronunţat caracter mercantil, reliefând efectele apariţiei relaţiilor capitaliste într-o societate aflată încă la graniţa dintre sat şi oraş, pentru care valoarea existenţială supremă o reprezintă banul:
- asumarea situaţiei ireconciliabile cod moral/ accedere materială (parvenirea), cu siguranţa victoriei asupra destinului, atestă un caracter puternic;
- conştientizarea treptată a eşecului se transformă în criză de conştiinţă, urmărită în detaliu, pe probe de laborator (cu scrupulozitatea observatorului imparţial), într-o gradare ascendentă:
  - *tăinuirea crimei săvârşite de sămădău;*
  - *mărturia falsă la procesul lui Lică;*
  - *autocritica* (monologul interior adresat);
  - *obsesia răzbunării;*
  - *uciderea Anei.*

Scanned with OKEN Scanner

4) Comentarea unei secvenţe narative

Capitolul V surprinde confruntarea directă dintre Ghiţă şi Lică, arta narativă a scriitorului desfăşurându-se pe coordonatele analizei psihologice a protagonistului:

- ***scenele dialogale***:

- *dispută;* - *duel verbal;* - *negociere;* - *rostiri aluzive;* - *disimulări;*	- stăpânire de sine; - orgolios; - inteligent; - disimulant; - fin psiholog;

- ***elemente paraverbale:***

- *tăceri semnificative;* - *tonul vocii;*	- irascibil; - panicat;

- ***elemente nonverbale***:

- *replieri bruşte;* - *mimica;* - *privirea.* - *gestica;*	- gândeşte în perspectivă; - îşi cenzurează frica; - are un ascendent psihic asupra adversarului.

Toate pun în valoare caracterul insinuant al sămădăului, în opoziţie cu personalitatea oscilantă a lui Ghiţă, care se pliază pe circumstanţele confruntării orgoliilor, orientând deznodământul spre concilierea relaţiilor cu Lică.

5) Originalitatea stilului

„Slavici este înainte de toate un autor pe deplin sănătos în concepţie, problemele psihologice pe care le pune sunt desenate cu toată finețea unui cunoscător al naturii omeneşti. Fiecare din chipurile care trăiesc şi se mişcă în novelele sale e nu numai copiat din uliţele împodobite cu arbori ale satului, nu seamănă în exterior cu ţăranul român în port şi în vorbă, ci au fondul sufletesc al poporului, gândesc şi simt ca el." (Mihai Eminescu, prefaţa la volumul ***Novele din popor***)

Scriitorul desfăşoară conflicte complexe, **la o înaltă tensiune dramatică, pentru a crea caractere în consonanţă cu ardelenii energici, robuşti, cu accentuată demnitate umană, dar care – sub presiunea realităţii – pot ceda.**

Scanned with OKEN Scanner

VI. Prezintă construcţia unui personaj dintr-un *roman obiectiv* interbelic.

Liviu Rebreanu, ***Pădurea spânzuraţilor***
[roman obiectiv,
de analiză psihologică, interbelic]

1) Vocaţia tragicului în romanul *Pădurea spânzuraţilor*, **de Liviu Rebreanu**
2) Structura spiralată a romanului
3) Apostol Bologa - eroul „dispreţului falnic"
4) Originalitatea stilului

1) Vocaţia tragicului în romanul *Pădurea spânzuraţilor*, **de Liviu Rebreanu**

- La publicare, în anul 1922, ***Pădurii spânzuraţilor*** i se recunoştea formula realismului, E. Lovinescu integrându-l romanului psihologic „în sensul analizei evolutive a unui caz de conştiinţă de factură tragică, un studiu metodic, alimentat de fapte precise şi de coincidenţe, împins dincolo de ţesătura logică, de adâncurile inconştientului."
- Dimensiunea tragică se reflectă în:
  - discursul narativ;
  - sintaxa personajelor;
  - raporturile narator-personaj;
  - structura interioară a protagonistului;
  - finalitatea destinelor umane, a conştiinţelor torturante;
  - atmosfera dramatică a societăţii: „Aproape nu este personaj în roman care să nu devină o victimă." (Nicolae Manolescu, *Drumul şi spânzurătoarea*, în vol. ***Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc***).
- Similitudini între personajele rebreniene şi cele ale dramaturgilor Antichităţii greceşti Eschil, Sofocle, Euripide, evidenţiază
  - existenţa unui conflict puternic între raţiune şi pasiune, cu finalitate tragică (în termenii filosofiei existenţialiste, un tragic sublim, deoarece eroul are curajul să-şi înfrunte destinul, transcendându-l; este semnificativă metafora contrapunctării luceafărului de noapte şi a soarelui în zorii zilei, când seninătatea acceptării morţii de către Bologa echivalează cu o renaştere în plan spiritual).

Scanned with OKEN Scanner

2) Structura spiralată a romanului

- La nivel compoziţional, autorul operează cu interacţiunea a două tehnici moderne, *retardaţia* şi *amânarea*, determinând configurarea unui personaj dilematic.
- Criza de conştiinţă a protagonistului urmează un traseu spiralat, concretizat cu ajutorul mai multor motive literare:

❖ *motivul execuţiei*

- **ofiţerului ceh Svoboda** – începutul romanului (scrupulozitatea locotenentului român este nefirească, în contradicţie cu situaţia *de facto*; autorul focalizează imaginea asupra naturii dezolante, în mod simbolic, operând cu indici avertizori: anumite detalii, aparent aleatorii, vor desfăşura o sintaxă precisă în determinarea introspecţiei protagonistului);
- **a lui Apostol Bologa** – finalul apoteotic (fatalitatea îşi pierde funcţia de iminenţă şi se transformă în opţiunea radicală, de factură morală: omul a fost eliberat spiritual, a învins convenţiile, prejudecăţile, destinul, de aceea sfârşitul este sublim);

❖ *motivul luminii*

- **din ochii cehului**, multiplicată (ca o imputare tragică) în irişii condamnaţilor ardeleni – tehnica reflexiei poliedrice impune modernitatea textului;
- **reflectorul muscalilor** – linie abstractă a limitei realitate/subconştient: eroul nu are încă revelaţia autodeterminării şi insinuează orice imixtiune a realităţii pentru amânarea deciziei finale; pentru moment, incidentul l-a scos de sub presiunea conflictului motivaţional;
- **răsăritul** simbolizează dimensiunea morală sublimată, marcă a eroului care domină timpul şi spaţiul prin moarte;
- **privirea** revelatoare a protagonistului, din finalul romanului, trădează echilibrului interior, cucerit prin jertfă asumată (astfel, personajul poate fi încadrat galeriei eroilor tragediei antice greceşti);

❖ *motivul evadării*:

- **devenirea interioară** a ofiţerului român;
- **traseul exterior-interior** (de la condiţia de cetăţean al unui stat multinaţional la aceea de entitate umană);

Scanned with OKEN Scanner

❖ *motivul recuperării apartenenței naționale.*

3) Apostol Bologa – eroul „dispreţului falnic”

a. ***Tipul uman*** reprezentat de protagonist fixează caracteristici ale prozei moderne:

- **intelectual** cu studii de filosofie;
- dilematic;
- reflexiv;
- dominat de neliniști corticale;
- inadaptat superior;
- actor și actant – analistul propriilor tensiuni interioare;
- timorat, până la iluminarea finală, de obsesia certitudinii;
- în luptă permanentă cu sine, pentru regăsirea sensului originar al existenței;
- sfâșiat de cele două module temporale: **istoria** concretă/**clipa revelației** fundamental-psihologice.

b. Referindu-se la ***construcția personajului,*** Alexandru Protopopescu apreciază: „Personaj de manevră morală și nu de psihologie hieroglifică, Apostol Bologa intră de la început în trei laturi ale unei psihologii geometrice, cu precise repere sociale.” (***Romanul psihologic românesc***)

Tehnicile narative moderne autentifică vibrația afectivă a eroului și drama conștiinței lucide, anticipându-l pe Ștefan Gheorghidiu, chiar dacă personajul lui Camil Petrescu rezonează pe alte coordonate intelectual-afective:

- introspecția;
- monologul interior;
- simetria situațiilor și a principiilor;
- dilatarea progresivă – acumularea;
- analepsa;
- sincopa;
- memoria involuntară;
- fluxul conștiinței;
- pluriperspectivismul;
- construcția poliedrică.

c. ***Contradicțiile personajului*** se concentrează în trei categorii – *aspirație, participare și semnificație* –, definind „un suflet patetic și un iluzionist perpetuu, ce se află într-o permanentă stare de urgență sufletească”. (Nicolae Manolescu, ***op. cit***)

❖ *Apostol Bologa* și **noțiunea de stat** (multinațional):

- conștiința datoriei cetățenești;

Scanned with OKEN Scanner

- disciplina, rigoarea cazonă;
- simțul sacrificiului;
- orgoliul și ambiția.

„Trebuie să ne facem datoria [...]. Altfel vom cădea în anarhie."

„Statul nu cere iubire, ci numai devotament, disciplina omului, pe când neamul presupune dragoste frățească."

„Războiul este adevăratul generator de energii."

❖ *Apostol Bologa* și **noțiunea de neam**:

- conștiința patriotică;
- spiritualizare națională;
- eul cosmopolit și sinele moralizator.

„Ca bărbat să-ți faci datoria și să nu uiți niciodată că ești român."

„În sânul neamului, individul își găsește eul său cel bun în care sălășluiesc mila și dragostea pentru toată omenirea."

„Nicio datorie din lume n-are dreptul să calce în picioare sufletul omului."

❖ *Apostol Bologa* și **iubirea**:

- de semeni (pentru Marta și Ilona);
- de neam (schimbarea statutului de locotenent al armatei austro-ungare în aceea de om liber, conștiința apartenenței la țară și la neamul românesc):

„Prin iubire cunoști pe Dumnezeu și te înalți până la ceruri."

„Cu iubirea în suflet poți trece pragul morții."

„Cine are fericirea să o simtă trăiește în eternitate."

d. *Vârstele eșafodajului moral*

➢ **Copilăria**:

- mama bigotă;
- tatăl – intelectual patriot, autoritar;
- Apostol – „potolit și timid, fără tovarăși de joacă".

➢ **Adolescența**:

- interiorizat;
- studiază filosofia („râvnea civilizarea sufletului");
- dominat de orgoliu juvenil, se înrolează pentru a-i demonstra Martei că este capabil de acte vitejești.

„Acum era aproape de douăzeci de ani, înăltuț, foarte zvelt, cu o frunte albă foarte frământată, cu părul castaniu lung și dat pe spate, având ceva din înfățișarea tinerilor de la începutul secolului trecut, gata să moară pentru un dor."

Scanned with OKEN Scanner

„Acum îşi zicea că războiul e adevăratul izvor de viaţă şi cel mai eficace element de selecţiune. Numai în faţa morţii pricepe omul preţul vieţii şi numai primejdia îi oţeleşte sufletul."

➢ **Maturitatea**:

- *locotenent* într-o armată multinaţională: „Unde-i datoria, acolo-i patria.";
- *onorat cu medalii* şi aprecieri pentru rigoarea militară, spiritul de sacrificiu şi îndeplinirea datoriei;
- *se îndoieşte* de propriile convingeri: „Ce ridicol am fost cu concepţia de viaţă! [...] Cum nu mi-am dat seama că o formulă neroadă nu poate ţine piept vieţii niciodată?"; „I se păru că toată viaţa i-a fost goală ca o pungă de hârtie model. Îi era ruşine de trecut.";
- *iluminarea* progresivă: „Mai mult îl preocupa viitorul, care-i mijea ca o aurora strălucitoare după o noapte vijelioasă."; „Inima îi era plină de un simţământ mângâietor. [...] De acum începe o viaţă nouă.";
- *refuzul* de a merge pe frontul românesc;
- *gândul* evadării;
- *descoperirea* „luminii" – metaforă ce conotează revelaţia propriilor trăiri: „Aici e lumina! Răspunse Apostol, triumfător, bătându-şi inima cu palma."; „Sentimentele adevărate trebuie să reziste oricărei ispite! glăsui apăsat Apostol.";
- *dragostea* pentru Ilona Vidor: „Aseară însă am văzut pe Ilona şi... mi-am regăsit iubirea.";
- *evadarea*;
- *executarea* prin spânzurătoare – reiterarea condamnării lui Svoboda: „Amintirea aceasta i se prefăcu în suflet într-un simţământ de ruşine şi părere de rău, atât de cumplit, de mustrător, parcă ar fi stat în faţa lui Dumnezeu în ziua Judecăţii de Apoi."

4) Originalitatea stilului

Apostol Bologa este propriul izbăvitor, o forţă ce reuşeşte să-şi clarifice conflictele interioare prin regăsirea sinelui. „Apostol" al propriei iluminări, eroul atinge sublimul tragic prin puterea autodepăşirii: „Primeşte, Doamne, sufletul robului tău Apostol... Apostol... Apostol.".

Scanned with OKEN Scanner

VII. **Prezintă** *un personaj feminin* **dintr-un roman studiat, aparţinând** *perioadei interbelice.*

Mihail Sadoveanu, *Baltagul*
[roman obiectiv,
de tip tradiţionalist, interbelic]

1) Integrarea textului în opera scriitorului
2) Identificarea tipului de personaj feminin
3) Modalităţi şi mijloace de caracterizare a personajului Vitoria Lipan din romanul *Baltagul* **de Mihail Sadoveanu**
4) Concluzii

1) Integrarea textului în opera scriitorului (vezi cap. *Textul literar,* **subcap. VI, p. 69)**

2) Identificarea tipului de personaj feminin

Social şi mitologic, ***Baltagul*** este „romanul unui suflet de munteancă" (Perpessicius). Publicat în anul 1930, după ce scriitorul desăvârşise peste patruzeci şi cinci de volume în proză, textul are o valoare polifonică, astfel încât fiecare critic literar a identificat formule variate de tehnică narativă, dar şi ipostaze surprinzătoare ale *personajului principal,* **Vitoria Lipan, tipul femeii de la munte**, *aprigă şi tenace, adevărat cap de familie* când soţul este plecat, potrivit tranşhumanţei, cu oile la păşunat ori să încheie afaceri.

- Perpessicius identifică în trăsăturile soţiei lui Nechifor Lipan ipostaza *Antigonei*, din tragedia omonimă a grecului Sofocle. Asemenea personajului mitic, care pune deasupra hotărârii regelui (tatăl ei) legea nescrisă a pământului, rânduirea fratelui mort, ceea ce îi atrage pedeapsa capitală, Vitoria pleacă în căutarea soţului, pentru a-l îngropa, dacă acesta ar fi trecut în lumea umbrelor. Absenţa celui care plecase cu şaptezeci şi trei de zile în urmă rupe echilibrul firesc al vieţii, pentru că Dumnezeu aşezase în toate lucrurile „rânduială şi semn", înţelese ca rostuire a fiinţei şi integrare a ei în ritmurile cosmice (muntenii îşi definesc condiţia existenţială în funcţie de semnele naturii astronomice şi de evenimentele religioase).

Scanned with OKEN Scanner

- G. Călinescu o numeşte pe Vitoria *„Hamlet feminin"*, aluzie la tragedia omonimă a lui William Shakespeare, pentru agerimea, perspicacitatea, perseverenţa şi setea de răzbunare a eroinei, manifestate pe tot parcursul itinerarului de la Măgura Tarcăului la Suha, dovedind însuşirile unui veritabil detectiv, când munteanca descoperă criminalii şi-i determină să-şi recunoască vina.
- Analogiile pe izvoare mitice se multiplică, Vitoria fiind *„un ulysse carpatin"* (Constantin Ciopraga)
- sau *Isis* (Alexandru Paleologu), din mitul egiptean al lui ***Isis şi Osiris***: lăicerul în care Vitoria adună osemintele soţului simbolizează pielea de animal în care este învelit Osiris pentru a reînvia; beţişorul alb pe care îl poartă munteanca, fără a se folosi de el, reprezintă instrumentul magic osirian, echivalent baltagului; moartea iniţiatică implică o coborâre în Infern şi o înălţare, cu ajutorul crengii de aur, substituită în roman de baltagul lui Gheorghiţă.

Se poate afirma că firul narativ „este ţesut" în raport cu prezenţa, psihologia şi comportamentul Vitoriei Lipan.

3) Modalităţi şi mijloace de caracterizare a personajului Vitoria Lipan din romanul *Baltagul* de Mihail Sadoveanu

a. *Caracterizarea directă,*

- din **perspectiva naratorului**, evidenţiază **frumuseţea clasică a femeii** „cu ochii căprii, în care parcă se răsfrângea lumina castanie a părului", cu gene mari, mijlocie de statură. **Portretul mozaicat** al eroinei (realizat prin acumularea treptată a însuşirilor până în finalul romanului) descoperă un **personaj complex, rotund**. Chiar dacă nu ştie să scrie, mai important pentru ea este să înţeleagă semnele naturii şi ale viselor, să citească feţele oamenilor, să intuiască faptele ascunse şi efectul lor.
- Deşi romanul se încadrează curentului tradiţionalism (prin tematică, perspectiva mitică, spiritualitatea românească surprinsă în monografia satului de munte), apar şi unele tehnici narative moderne, precum pluriperspectivismul (**viziunea celorlalte personaje**) care descoperă complexitatea caracterologică a Vitoriei Lipan.

  Nechifor *o respectă*, ca mamă şi soţie, chiar dacă încearcă „să-i scoată unii din demonii care o stăpâneau", întrebuinţând „două măiestrii puţin deosebite una de alta", bătaia, apoi „îşi pleca fruntea şi arăta mare părere de rău şi jale".

Scanned with OKEN Scanner

Câteodată simţea în structura femeii „o putere şi o taină pe care Lipan nu era în stare să le dezlege. Venea la dânsa ca la apa cea bună." **Comunicarea afectivă** a celor doi pare să depăşească limita timpului şi a spaţiului fizic, dincolo de viaţă şi de moarte: „El – se înţelege lesne – nu mai era între vii cu trupul. Dar sufletul lui se întoarse spre dânsa şi-i dădea îndemnuri."

Gheorghiţă este uimit *de* **tenacitatea şi dârzenia mamei,** când pleacă la drum nu înainte de a lăsa treburile gospodăreşti rânduite şi grijile mărunte în seama argatului Mitrea: „Gheorghiţă o privea cu aceeaşi mirare pe care o avea de câtăva vreme pentru maică-sa." Personalitatea marcantă a Vitoriei este **proiectată uneori în fabulos**: „«Dacă-i într-adevăr vrăjitoare, cugeta el, apoi eu mânânc şi ea prinde putere.»", dar de cele mai multe ori depăşeşte gradul de înţelegere al fiului, pentru că se fundamentează pe **ştiinţa semnelor naturii** şi **pe respectarea tradiţiei.**

Spiritul organizatoric, frumuseţea spirituală (ce răzbate din lăuntrul fiinţei) îl determină pe negustorul David să afirme: „Dacă n-aş fi ovrei şi însurat şi munteanca asta n-ar avea soţ, într-o săptămână aş face o nuntă".

Exercită asupra Mariei, soţia cârciumarului Iorgu Vasiliu, o influenţă covârşitoare, atât prin **caracterul puternic, îndârjirea** manifestată în căutarea osemintelor soţului răpus, *logica* **relaţionării faptelor, dragostea matrimonială** pe care o intuieşte în fiinţa muntencei şi **dorinţa restabilirii adevărului,** cât şi prin **smerenia, atitudinea condescendentă** (aproape umilă) afişată de aceasta când a poposit la hanul din Suha.

- Dar poate cea mai subtilă analiză psihologică o realizează scriitorul în autocaracterizare, construită mai ales cu ajutorul vorbirii indirecte libere. Vitoria **acceptă realitatea faptică,** în ce are ea mai tragic, **interiorizându-se, asumându-şi destinul celorlalţi** după ce îşi ordonează gândurile, fiind convinsă că ea reprezintă stâlpul casei: „Se desfăcuse încet-încet de lume şi intrase oarecum în sine. Din faţa nădejdii pe care şi-o pusese în singurul bărbat al casei, înţelegea că trebuie să deie înapoi. [...] Totuşi va găsi un mijloc ca mintea ei să ajute şi braţul lui să lucreze. Fiinţa ei începea să se concentreze asupra acestei umbre, de unde trebuia să iasă lumină." Chiar dacă bănuiala unei nenorociri se transformă în certitudine, iar sufletul ei este copleşit de moartea soţului, continuă să manifeste **interes pentru imaginea sa publică,** pentru ţinuta exterioară şi impactul

Scanned with OKEN Scanner

asupra celor din jur, de aceea, înainte de a pleca la preot ca să-i compună o scrisoare destinată lui Gheorghiță, își schimbă broboada, încalță ciubotele, „își frecă palmele cu busuioc și-și netezi pleoapele." La Cruci, **știe să-și disimuleze durerea,** închinând plosca și făcând urare frumoasă mirilor: „Arăta veselă față și limbă ascuțită, deși s-ar fi cuvenit să fie scârbită, căci se ducea la răi datornici, la Dorna.".

b. ***Caracterizarea indirectă*** implică o multitudine de procedee: **numele** - Vitoria - simbolic desemnează **succes, victorie**, prin revelări succesive, înaintări dramatice pe firul reconstituirii dramei oierului din Măgura Tarcăului.

- **Limbajul** confirmă **abilități psihologice** pe care fiul le descoperă surprins. **Vorbește cumpănit**, deși în glasul ei răzbate o formă de revoltă interioară când se adresează autorităților la Piatra-Neamț sau la Vatra Dornei: „- Nu fi prea supărată; încă nu știm nimica./ - Ba eu știu, răspunse deodată întunecată munteanca.". **Așezat** și **cucernic** vorbește cu preotul Daniil, căruia îi sărută mâna la plecare: „Sfinția ta ne ești aici, în pustia asta de munte, și primar și subprefect." Se manifestă **hotărât, autoritar,** amenințând cu aplicarea pedepsei când o ceartă pe Minodora pentru că își face coc, poartă bluză și dansează vals. Îi cere să păstreze tradiția și obiceiurile casei: „Nici eu, nici bunică-ta, nici bunică-mea n-am știut de acestea - și-n legea noastră trebuie să trăiești și tu. Altfel îți leg o piatră de gât și te dau în Tarcău." **Îl inițiază pe Gheorghiță** prin expresii pline de tâlc: „Cine nu cearcă nu izbutește.", „Pentru tine de-aici înainte începe a răsări soarele". Îl responsabilizează, grăbindu-i maturizarea: „De-acu trebuie să te arăți bărbat. Eu n-am alt sprijin și am nevoie de brațul tău." Alteori glasul îi devine **ascuțit** și **înverșunat** când bănuiește că Nechifor ar fi ridicat privirea asupra altei femei mai mult decât trebuie. După informațiile pe care le primește de la soția negustorului David, se arată nemulțumită: „Se poate, răspunse munteanca strâmbând și apăsând din buze." La primăria din Suha, unde sunt invitați Bogza, Cuțui și soțiile acestora, Vitoria **mimează supunere, naivitate** și **respect**: „Domnu' Bogza, vorbi din vârful buzelor Vitoria, dumneata fii bun și nu te supăra, ca unul care ai fost prietin cu Lipan.".
- **Comportamentul** muntencei descoperă *o* **ființă sensibilă la vibrația naturii**: „În frunzele moarte din marginea unei râpi, Vitoria găsi clopoței albi. Coborî din tarniță ca să-i rupă, și-i înălță pe codițele lor subțiri în lumină. Privi cerul albastru și înghiți mireasma pădurii." Își amintește cu nostalgie de Nechifor, de căsnicia lor ce numără mai

Scanned with OKEN Scanner

bine de „douăzeci şi ceva de ani". „Abia acum înţelegea că dragostea ei se păstrase ca-n tinereţă. S-ar fi cuvenit să-i fie ruşine, căci avea copii mari; însă nu mărturisea asta nimănui, decât numai sieşi, nopţilor şi greierului din vatră.". Cel mai frumos poem închinat dragostei ascunse în sufletul femeii pentru soţul ei rămâne scena descoperirii osemintelor oierului din Măgura, la începutul capitolului ***XIV.*** Chiar dacă iniţial este afectată („Dac-a intrat el pe celălalt tărâm, oi intra şi eu după dânsul.") şi frământările ei interioare stau sub semnul incertitudinii („bănuiala care intrase într-însa era un vierme neadormit"), Vitoria **găseşte resurse pentru a se îndrepta spre lumina adevărului**: „Având ştiinţa morţii lui Nechifor [...] se văzu totuşi eliberată din întuneric".

- Mentalitatea personajului dezvăluie o femeie **credincioasă**: posteşte douăsprezece vineri, „cu broboada cernită peste gură", plăteşte slujbe la biserică, se închină icoanei Sfânta Ana de la mânăstirea Bistriţa, recunoscând (în revelarea adevărului) semnele sacrului. Trece pe la baba Maranda pentru a-i ghici în cărţi, **dominată de spaime ancestrale**: vede în căţeluşa bătrânei energiile demonice, evită să numească individualitatea luciferică, se simte vinovată că a păşit în casa vrăjitoarei, de aceea „se crezu datoare către sfânt şi către Dumnezeu, să deie o lămurire." **Superstiţioasă**, descifrează visul în care Nechifor trece o apă neagră ori interpretează cântatul cocoşului drept semne malefice. Recunoaşte într-o discuţie cu negustorul David că „am pornit după semne şi porunci. Mai ales dacă-i pierit cat să-l găsesc; căci, viu, se poate întoarce şi singur."

  Respectă tradiţia şi obiceiurile muntenilor. La Borca, pune douăzeci de lei pe fruntea pruncului, „un coştei" cu bucăţele de zahăr sub perna lehuzei ori închină în cinstea mirilor la Cruci, mustrându-i că nu respectă rânduielile în Postul Paştelui, deşi este lămurită că tinerii ţin calendarul religios pe stil vechi.

  „Rânduiala" este axul director al acţiunilor Vitoriei, în baza căreia înverşunarea manifestată în căutarea soţului se estompează odată cu înmormântarea lui Nechifor, organizată conform riturilor ortodoxe: cumpără douăzeci de pâini, două kilograme de măsline, zece scrumbii şi cinci carafe de rachiu pentru oamenii ce priveghează mortul până când va fi dus la groapă pe un car cu doi boi frumoşi, împodobit cu cetină; tocmeşte trei preoţi, trei buciumaşi, patru bocitoare, cumpără suluri de pânză pentru poduri, dă găina neagră peste groapă; la poarta cimitirului, împarte colivă, câte un sfert de pâine şi un păhărel de rachiu. Invită la praznic

Scanned with OKEN Scanner

oamenii stăpânirii, gospodarii de la Doi Meri şi sătenii din Sabasa.

Inteligentă, reface drumul parcurs de oier, de la Măgura până la Sabasa, unde soţul ei îşi află sfârşitul în râpa de la Crucea Talienilor.

Posedă adevărate abilităţi psihologice, urmărind **tenace** fiecare gest al lui Calistrat Bogza. Îl îndeamnă să bea, îl provoacă prin **insinuări** („baltagul e mai vechi şi ştie mai multe", „pe baltag e scris sânge"), determinându-l să recunoască omorul săvârşit, fără să-l ierte însă atunci când acesta îşi simte sfârşitul aproape şi cere izbăvirea de păcate: „– Dumnezeu să te ierte, îi zise Vitoria. Îşi strânse buzele, îl privi neclintit o vreme. După aceea se retrase.".

4) Concluzii

Personaj complex, Vitoria Lipan pare a se desprinde din portretul mioritic al „măicuţei bătrâne". Mihail Sadoveanu reţine, din forma tragică a căutării, sublimul, frumuseţea, măreţia, calităţile morale ale sufletului şi ale spiritului românesc, într-un tablou clasic, construit din lumini şi umbre, sobru, impunător, reprezentativ pentru întregul neam al muntenilor. „Baltagul devine capodoperă de îndată ce, punând între paranteze prezentul, introduce pe cititor în orizonturi abisale, încât [...] practicile Vitoriei Lipan se încorporează timpului din ***Hanul-Ancuţei***, sau, altuia mai vechi, din ***Izvorul-Alb***." (Constantin Ciopraga, ***Mihail Sadoveanu. Fascinaţia tiparelor originare***).

VIII. Prezintă trăsăturile *prozei fantastice*, prin referire la o operă literară studiată.

Vasile Voiculescu, ***Lostriţa***
[proză fantastică, de tip tradiţionalist]

1) Definirea conceptului operaţional *fantastic*
2) Menţionarea a cel puţin două caracteristici ale *prozei fantastice*
3) Natura fantasticului voiculescian
4) „Aventura eroului"
5) Originalitatea stilului

Scanned with OKEN Scanner

1) Definirea conceptului operaţional *fantasticul*

a. Definiţia fantasticului (*modul particular de a percepe şi de a reprezenta faptele incredibile, miraculoase*)

b. Precizarea unor *trăsături generale*:

- **sinteza psihologic-cultural;**
- **universurile imaginare;**
- **acţiunea evoluează spre un punct culminant al emoţiilor;**
- **spaţiul privilegiat al iniţierii;**
- **temporalitatea incertă;**
- **straniul;**
- **suspansul;**
- **contaminarea real/imaginar.**

2) Menţionarea a cel puţin două caracteristici ale *prozei fantastice*

„În tradiţia sămănătorismului, departe de festivismul rural al începutului de secol al XX-lea, proza lui Vasile Voiculescu se impune prin universul **unui fantastic mito-folcloric, adeseori convertit în fabulos, dominat de superstiţii, obiceiuri, ritualuri magice care măsoară existenţa umană în limitele unei ancestralităţi pierdute în memoria timpului. Personajele** sunt generice, aproape **arhetipuri,** pentru că întruchipează o mentalitate veche, apropiată mult de psihismul freudian şi jungian. **Între legendă şi vis, poezie şi mister**, subiectele prozei analizează **resorturile interioare ale fiinţei** aflate într-o natură elementară, primitivă, opusă civilizaţiei." (Dorina Apetrei, ***Lecturi interpretative***)

Satul reprezintă un „axis mundi", ce exprimă un raport aparte al omului cu natura. Adeseori acesta **se consubstanţializează** (prin regăsirea archaeusului şi refacerea unităţii originare). Existenţa stă sub semnul ciclicităţii astronomice, evenimentele fundamentale fiind măsurate în funcţie de anotimpuri sau pătrarul lunii ; **forţe oculte mediază viaţa**, în baza unei legităţi universale ; **vânătoarea şi pescuitul** dimensionează forme ontologice, traducând originile lumii, din perspectivă românească. Trei ipostaze ale consubstanţializării se definesc în: **imaginea omului-urs** (*Ultimul Berevoi*), **a omului-peşte** (*Pescarul Amin*) şi **a omului-lup** (*Schimnicul*).

În plan **structural**, textele se subordonează **povestirii în ramă,** ce presupune existenţa **a doi naratori**. Unul creează atmosfera necesară practicării magiei, manifestării superstiţiilor sau a obiceiurilor, convertind cititorul în substanţa epică. Al doilea narator asigură succesiunea cronologică a evenimentelor într-un spaţiu închis, al mitului.

a. Integrarea textului în subcategoria fantasticului românesc:

- **mito-folcloric** – *actualizează mituri universale* (mitul Ondinei, al nimfelor, pactul mefistofelic), *sublimează o formă de mentalitate arhaică* (antropomorfizarea stihiilor, mitul strigoiului, al zburătorului, consubstanţializarea om-peşte);

Scanned with OKEN Scanner

- **fabulos** - concretizarea unor stări psihice, în virtutea cărora este activat energetismul acvatic demonic.

b. Particularizarea textului în raport cu alte creaţii în proză ale scriitorului:

- *se află la interferenţa a două specii literare:*
  - **povestirea în ramă** (*relativizează* istoria prezentată, prin ambiguizarea spaţiului şi a timpului, *subiectivizează* discursul narativ, ca aparţinând memoriei afective a colectivităţii ce adaugă sau omite detalii, în acord cu propria sensibilitate a povestitorului; *asigură translaţia din real în imaginar*, pentru accederea la prototipul uman);
  - **nuvelă** (*concentrarea firului epic liniar* în jurul protagonistului surprins în evoluţie, *delimitarea strictă a momentelor subiectului*, dezvoltarea gradată a conflictului, prezenţa unui *narator obiectiv, supracategorial, extra- şi heterodiegetic*);
- *mitul omului-peşte diferenţiază două energii originare:*
  - **„Dumnezeu al apelor"** (***Pescarul Amin***), forţă creatoare, dominatoare, în ipostaza unui monstru marin (morunul);
  - **demonismul acvatic** (***Lostriţa***) insidios, concretizat într-o nălucă ce bântuie sufletul flăcăilor.

c. Textul prezintă anumite caracteristici ale prozei fantastice:

- **sinteza psihologic-culturală** (la început, eroul se sustrage eposului, nu crede în mitul ştimei; ulterior, Aliman reface straturile ancestrale sub impulsul iubirii, jertfindu-se);
- **spaţiul privilegiat al iniţierii** (Bistriţa se află sub înrâurirea stihiilor, converteşte sufletul, depersonalizează fiinţa, poate reface unitatea originară, în situaţia apelor amniotice, asigură simbioza speciilor);
- **temporalitatea incertă**, dublu marcată:
  - ✓ rama impune **timpul mitic**, dezvoltat pe o coordonată circulară pentru a închide istoria în eposul folcloric;
  - ✓ unităţi cronologice contrapunctează experienţa eroului, în baza mişcărilor astronomice individualizate ciclic, **între primăvară** şi **iarnă** (potenţează fabulosul);
- **straniul şi suspansul** *converg într-o structură unitară:*
  - ✓ **straniul** defineşte *reacţiile fiziologice şi psihice ale tânărului pescar* la atingerea lostriţei, *ritualul invocării stihiilor, apariţia fetei* după revărsarea apelor, *descinderea Bistricencei;*
  - ✓ **suspansul** *potenţează revelarea comuniunii om-peşte* (starea ludică este necesară convertirii lui Aliman, lostriţa pare că ispiteşte sufletul pur al flăcăului

Scanned with OKEN Scanner

prin pescuit bogat, dar îi distruge capcanele provocându-l; finalul deschis sugerează o pluralitate de interpretări);

- **contaminarea real/imaginar** (*demarcația natural/supranatural nu există; ritualul inițierii se desfășoară sub regim nocturn, dar sublimarea sufletului are loc sub regim diurn, la amiază*).

3) Natura fantasticului voiculescian

„Există ceva incantatoriu în povestirile lui [Vasile Voiculescu]: pe această direcție de analiză solul este destul de puțin ferm, e drept, dar chiar dacă este o simplă impresie de lectură, ea trebuie mărturisită. Proza aceasta își asumă uneori, în subtext, intenții de acțiune magică: practica respectivă fiind încercare de acționare asupra lumii prin comunicare, confundare cu sufletul ei misterios, analogia este destul de evidentă în momentul în care textul își propune să nu motiveze o realitate artistică prin nimic altceva decât prin forța de sugestie proprie. Evident, toată problema se pune în limitele și termenii noțiunii de ficțiune artistică [...]." (Mircea Tomuș, ***Proza lui Voiculescu***)

Mărcile categoriei fantasticului, în textul lui Voiculescu, definesc:

- **miraculosul și supranaturalul**;
- **toposul ritualic**;
- **discontinuitatea evenimentelor**;
- **glisarea planurilor narative**;
- **„inițiatorul" are atribute umane** (lostrița-pește, lostrița-fecioară, „vraciul bătrân");
- **tehnica sugestiei**.

4) „Aventura eroului"

„Aventura eroului" *dezvăluie un „personaj experimentator" predestinat reiterării originilor* prin consubstanțializarea om-pește, provocată de impactul iubirii.

Pentru aceasta, Aliman este *supus inițierii revelatoare*, dezvoltată în **cinci trepte**:

a. negarea tradiției are ca efect:
- singularizarea personajului;
- ieșirea din spațiul spiritual arhetipal;
- afirmarea gândirii practice negând prejudecățile și superstițiile colectivității;

b. alterarea individuației presupune:
- ritualul magic (confecționarea lostriței din lemn și rostirea descântecului);
- desprinderea de suflet (diviziune temporală magică – luna în pătrar și miezul nopții);

c. integrarea ființei în universul acvatic, placentar (se scaldă în apele Bistriței pentru a invoca energia demonică și pentru a părăsi contingența);

Scanned with OKEN Scanner

d. relativa fericire adamică este sortită eşecului pentru că eroul forţează destinul, sub impulsul magiei, implicând:
- dezlănţuirea stihiilor;
- convertirea lostriţei-peşte în lostriţa-femeie;
- experienţa erotică;
- paradisul pierdut (inserţia realului alterat prin apariţia Bistricencei);

e. spiritualizarea prin depersonalizare se finalizează în ultima parte a textului: odată ce pactul mefistofelic s-a consumat, fiinţa rămâne o prezenţă fadă, un *corpus* inert, aspirând în tăcere la restabilirea echilibrului (apariţia lostriţei la nunta lui Aliman este prilejul refacerii unităţii prin androginie; tânărul este văzut ultima oară într-o îmbrăţişare simbolică, sub apele învolburate, cu lostriţa „hulpavă").

5) Originalitatea stilului

Ceea ce reţine atenţia receptorului în proza lui Vasile Voiculescu este un anumit fior metafizic, învăluind sufletul şi spiritul, deopotrivă, pe care le proiectează ritualic într-o supradimensiune aparţinând memoriei afective a spiritualităţii româneşti, ori concretizând imagistic structuri ale inconştientului colectiv.

„Prin proza lui Voiculescu am mai anexat spiritualităţii noastre o lume, o ţară stranie şi nebănuită, ţara de dedesubt. Ea se întinde – de unde geografic şi în timp? [...] Voiculescu se desprinde de poetul din el, se autonomizează în naraţiune, ridicând-o pe o treaptă în care verva îl apropie de Caragiale, iar vigoarea plastică îl pune cu greu alături de altcineva, la noi. De unde începe lumea lui Voiculescu? Ea are, ca şi luna, voaluri fantomatice de aburi, fruntariile pierdute în zări, într-un neţărmurit geografic greu de închipuit, în care crânguri de cerbi, oameni, herghelii de cai petrec şi cutreieră nemărginiţi de spaţii, viscolite de arşiţe şi zăpezi, înecate în ierburi şi fum de nouri. E un univers halucinant, o Dacie Felix strămutată într-un ev mediu permanent, o lume a etnografului pur şi a psihologiei abisale. Lumea lui Voiculescu e premergătoare lumii sadoveniene, cu mult mai veche decât aceasta, este ţara de dedesubt." (Paul Anghel)

„Proza lui Voiculescu are cele mai trainice amintiri dintr-o miraculoasă vârstă de aur autohtonă. A fost o epocă în care biologicul, în întunecatele-i prefaceri ezita între tiparul uman şi cel animal şi care ne-a lăsat amintire omul-peşte, omul-urs sau omul-lup. [...] Prozatorul urmăreşte altceva chiar decât justificarea întâmplării prin ocultism sau magie: el caută cu precădere faţa autohtonă a credinţelor primitive, atent la tot ceea ce o poate exprima. În pagina lui se intonează cântecul din urmă al unei forme de viaţă căreia familiaritatea cu sufletul ascuns al lumii animale îi era principala trăsătură. Prototipul cel mai răspândit al prozelor sale rămâne individul păstrător al unei ancestrale familiarităţi cu natura şi lumea animală, un personaj straniu, urmaş de mag şi vânător primitiv, abstras de colectivitatea umană sau situat la una din graniţele ei, fără biografie şi identitate obişnuită, dar cu un simţ special şi adesea mai mult, o deprindere de a trăi în universul străvechi al naturii primordiale." (Mircea Tomuş).

Scanned with OKEN Scanner

I. Comentează particularităţile de limbaj şi de expresivitate (*procedee artistice, elemente de versificaţie*) ale unui text poetic studiat, aparţinând lui Mihai Eminescu.

Mihai Eminescu, ***Revedere***
[lirism obiectiv, de tip romantic]

1) Preliminarii. Limbaj şi expresivitate în lirica eminesciană
2) Încadrarea poeziei *Revedere* în universul creaţiilor de inspiraţie folclorică ale lui Mihai Eminescu
3) Limbajul poetic

1) Preliminarii. Limbaj şi expresivitate în lirica eminesciană

Edgar Papu, în exegeza ***Poezia lui Eminescu***, capitolul *Universul cuvântului*, apreciază: „Unul din marile secrete ale lui Eminescu este acela de a fi pătruns înlăuntrul cuvântului, în cutia sa de rezonanţă, unde i-a surprins ca nimeni altul toate tonurile posibile, cu întreaga bogăţie de sensuri, subsensuri şi subînţelesuri, pe care le-ar putea scoate din adânc fiecare vibraţie a sa." Poetul însuşi numea limba română o „împărătească", accentuând valoarea cuvântului supus scopului estetic.

Adevăratul întemeietor al limbajului poetic românesc (observaţie făcută de majoritatea criticilor), Mihai Eminescu impune expresivitate versului cu ajutorul *figurilor de stil, prin valorificarea unei complexităţi ideatice*, prin câştigarea *cetăţeniei poetice pentru arhaisme, regionalisme, neologisme* şi, nu în ultimul rând, printr-o *versificaţie aproape manieristă*.

Atingând o culme a desăvârşirii artistice, Eminescu devine modelul generaţiilor viitoare de plăsmuitori în materia cuvântului poetic, încât este pe deplin justificată aprecierea lui Titu Maiorescu: „Pe cât se poate omeneşte prevedea, literatura poetică română va începe secolul al 20-lea sub auspiciile geniului lui şi forma limbei naţionale, care şi-a găsit în poetul Eminescu cea mai frumoasă înfăptuire până astăzi, va fi punctul de plecare pentru toată dezvoltarea viitoare a vestmântului cugetării româneşti."(art. *Eminescu şi poeziile lui*).

2) Încadrarea poeziei *Revedere* în universul creaţiilor de inspiraţie folclorică ale lui Mihai Eminescu

Mărturisind că „*Dumnezeul geniului m-a sorbit din popor cum soarbe soarele un nour de aur din marea de amar*", Mihai Eminescu *se declară un admirator al creaţiei populare* căreia îi apreciază *farmecul exprimării sincere* a sentimentelor şi a gândirii, *simplitatea cuvântului vechi*.

Scanned with OKEN Scanner

Culegător de nestemate populare, prelucrător al motivelor folclorice, scriitorul rămâne puternic ancorat în complexa spiritualitate anonimă, ale cărei virtuţi le-a mărturisit nu de puţine ori: *„O adevărată literatură trainică, care să ne placă nouă şi să fie originală pentru alţii, nu se poate întemeia decât pe graiul viu al poporului nostru propriu, pe tradiţiile, obiceiurile şi istoria lui, pe geniul lui.".*

Creaţii precum basmul ***Făt-Frumos din lacrimă***, poezia ***De-aş avea, Revedere, Ce te legeni, La mijloc de codru, Călin (file din poveste)*** valorifică mituri populare, un limbaj cu seve de autenticitate naţională.

- Textul este publicat în revista „Convorbiri literare", la 1 octombrie 1879.
- Poezia *Revedere* dezvoltă **o meditaţie pe tema perisabilităţii fiinţei umane**, raportată la eternitatea cosmică.
- **Dualitatea om/natură** generează tonalităţi elegiace, determinate de timpul devorator.
- Creaţia se structurează sub forma unui **dialog imaginar între eul poetic şi codru**, conţinând **două planuri** care interferează:
  - *planul naturii eterne* – „codru", „stele", „luna", „soarele", „marea", „râurile", „izvoarele";
  - *planul vremelniciei*, al destinului implacabil – „om", „pământ", „lume", „femeile", „cofeiele".

3) Limbajul poetic

Limbajul poetic armonizează cele **două dimensiuni** – *universul uman efemer* şi *universul cosmic peren*, creând starea de melancolie, tipic romantică.

➢ **Nivelul semantic** dezvoltă un registru:

- *popular*: „îmblat", „troienind", „cofeiele" – particularizează discursul liric;
- *cult*, intelectualizat: „apa", „cerul", „stelele", „codrul" (alter-ego al eului liric) – simbolizează timpul etern.

➢ **Nivelul lexico-gramatical**:

- *diminutive*: „codruţule", „drăguţule" (evidenţiază intensitatea afectivă a comuniunii om-natură, familiaritatea);
- *vocabule-metafore*: „vremea" (efemeritatea ontologică)/„veacuri" (eternitatea cosmică);
- *dativul posesiv*: „crengile-mi", „doina mi-o ascult", „vântu-mi", „frunza-mi" – ipostaziază intensitatea legăturii eu liric – codru-templu – macro- şi microcosmos;
- *verbele la gerunziu*: „troienind", „gonind", „umplând" conotează devenirea în succesiune gradată, cu mare capacitate de vizualizare;
- *prezentul indicativ* apare în relaţie cu răspunsurile codrului şi defineşte eternitatea;
- *preponderenţa adjectivului mult*, ca expresie a trecerii ireversibile a timpului („multă vreme", „multă lume");

Scanned with OKEN Scanner

- *alternanța persoanei I cu persoana a II-a* exprimă comuniunea ființă-univers (omul „schimbător" se integrează osmotic cosmicității);

➢ **Nivelul stilistic (al figurilor poetice)** descoperă imaginarul eminescian original:

- *adresare directă*, familiară: „Codrule, codruțule...";
- *personificarea codrului*, devenit alter-ego al unei constante ce percepe dramatic trecerea timpului (dialogul este convertit într-un monolog);
- *epitete*: „pe pământ rătăcitor";
- *antiteza*: „bună"/„rea", „trece"/„vine";
- *repetiția* în rimă a gerunziilor (marchează muzicalitatea versurilor);
- *enumerația*: „Marea şi cu râurile,/Lumea cu pustiurile,/Luna şi cu soarele,/Codrul cu izvoarele.";
- *interogația retorică*: „Ce mai faci, drăguțule?", „Ce mi-i vremea?";
- *metafora*: „crengile", „cărarea";
- *muzicalitatea* elegiacă a versurilor.

G. Călinescu aprecia: „Cea mai mare însuşire a lui Eminescu este de a face poezie populară fără să imite şi cu idei culte, de a coborî la acel sublim impersonalism popular."

Meditație convertită în elegie filosofică, poezia ***Revedere*** valorifică motivul universal *fugit irreparabile tempus*.

II. Ilustrează conceptele operaționale *temă* şi *motiv literar*, pe baza unei poezii romantice studiate, aparținând lui Mihai Eminescu.

Mihai Eminescu, ***Sara pe deal***
[lirism subiectiv, de tip romantic]

1) **Definirea conceptelor *temă* şi *motiv literar***
2) **Profilul spiritual: Mihai Eminescu**
3) **Încadrarea poeziei *Sara pe deal* în universul eminescian şi în curentul literar**
4) **Tema, structura discursului liric, motive literare şi secvențe poetice**
5) **Concluzii**

Scanned with OKEN Scanner

1) Definirea conceptelor *temă* **şi** *motiv literar*

Termenul „tema" vine din fr. „thème" < lat. „thema" („subiect").

- ✓ „Unitatea de sens a diverselor elemente dintr-o operă, proprie oricărei lucrări scrise într-o limbă inteligibilă." (Boris Tomaşevski, apud ***Dicţionar de termeni literari***, coordonat de Al. Săndulescu)
- ✓ „Universuri semantice, nu prea multe la număr, care se întâlnesc în toată literatura." (Tzvetan Todorov)
- ✓ **Tema** unei opere literare este aspectul general de viaţă reflectat în textul artistic.
- ✓ Titu Maiorescu, în studiul ***O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867***, afirma că temele nu pot fi noi, originale rămân modalităţile de transfigurare a realităţii, forma operei, nu fondul.

În funcţie de specificul ideologic, istoric sau cultural al unei opere, unele teme au o frecvenţă mai mare sau mai mică: **viaţa, moartea, natura, iubirea, familia, copilăria, geneza sau stingerea universului, geniul, destinul, războiul** etc.

Motivul *este unitatea minimală care contribuie la dezvoltarea temei,* o sintagmă, un cuvânt, o expresie cu anumit conţinut, consonant temei şi mesajului artistic.

Exemple de **motive literare**:

- *apa(e), izvoare;*
- *codrul, pădurea;*
- *teiul, salcâmul;*
- *stele, soare, lună;*
- *fugit irreparabile tempus;*
- *Deus absconditus;*
- *Deus otiosus.*

Laimotivul provine din germanul „leit-motiv" şi înseamnă motiv conducător, esenţial, *repetat în opera literară* (plumb, lacustră etc.).

Tema, ideea, motivul *sunt elemente compoziţionale în structura operei artistice, exprimând atitudinea, viziunea creatorului în raport cu realitatea transfigurată.*

2) Profilul spiritual: Mihai Eminescu

Sintetizând epocile care s-au scurs, anticipând perioadele ce vor urma, Mihai Eminescu rămâne reperul absolut al culturii noastre, creatorul „nepereche", vocea spirituală a românismului în universalitate. *O febrilitate romantică, asociată unei viziuni infinite, o religiozitate şi o gravitate erotică proiectată cosmic, o adâncime a ideilor şi o şlefuire excesivă a versului* situează creaţia eminesciană pe culmi greu de egalat.

Natura şi dragostea, *teme romantice* de amplă reprezentare în lirica eminesciană, sunt spiritualizate, eul poetic raportându-se senzual, lucid ori polemic la coordonatele „aproapelui" sau „departelui".

Scanned with OKEN Scanner

Spirit contemplativ, reflexiv, eul liric redimensionează trăirile, spațiul, timpul, conferindu-le valoare eternă.

3) Încadrarea poeziei *Sara pe deal* **în universul eminescian și în curentul literar**

- Aparținând perioadei vieneze, poezia este publicată în revista „Convorbiri literare", la 1 iulie 1885.
- Ca majoritatea textelor eminesciene, și ***Sara pe deal*** cunoaște variante anterioare (***Ecò***, ***Ondină***).
- Poezia *se înscrie primei perioade din evoluția erosului*, când eul eminescian era integrat în armonia cosmică, iubirea genera evlavie, un sentiment de sacralitate; ***Sara pe deal*** *aparține etapei erosului adorat.*

4) Tema, structura discursului liric, motive literare și secvențe poetice

Pastel, cu elemente de idilă și eglogă, ***Sara pe deal*** dezvoltă tema romantică a aspirației spre iubirea totală, absolută. *Visul de iubire cosmicizează ființa.*

Tema se dezvoltă gradual, prin succesiunea celor **trei tablouri**, *organizate pe* **două planuri** (cosmic și teluric) *interdependente.*

♦ **Primul tablou** surprinde imaginea serii într-un spațiu rustic, natură panoramică în care dimensiunilor htoniene li se imprimă o linie ascensională, celestă.

a. Cadrul iubirii *visate se purifică*:

- sub lumina stelelor, a lunii;
- sacrul se potențează prin muzica duioasă a buciumelor, de „plânsul" apelor „din fântâne".

b. Motivele romantice *conotează iubirea sacralizată*, alternând teluric/celest, materie/spirit, concret/abstract, prezent/viitor:

✓ **dealul** *stilizează spațiul mioritic* în alternanță cu **valea**, un *spațiu ondulat al ciclicității existenței* între cele două mistere universale: *nașterea* și *moartea*;

✓ **sara** *conotează momentul impactului cu lumina celestă*, protectoare, cosmicizând erosul;

✓ **buciumul** *prefigurează starea elegiacă*, neliniștea eului liric nesigur, poate, de împlinirea erosului visat, de aceea *melopeea este tristă*;

✓ **stelele, luna, noaptea, cerul, bolta** sugerează protecția divină, cadrul iubirii absolute;

✓ **salcâmul**, *arbore cosmic, marchează un topos*, protector al visului erotic;

✓ **ochii**, asemenea apelor care plâng, *reflectă sufletul zbuciumat, expresia feminității tainice*, a candorii deschise spre perfecțiune;

✓ **fruntea**, corelată cu vocabula „gânduri", *transfigurează atributul superiorității raționale a eului poetic* care, lucid – deși aspiră spre împlinirea dragostei – e

Scanned with OKEN Scanner

tulburat de neliniştea imposibilităţii atingerii visului.

♦ **Al doilea tablou** *potenţează cosmicizarea teluricului sub imperiul iubirii.*

Motivele artistice *relevă spiritualizarea htonianului:*

- ✓ **streaşina, cumpăna, stâna** *proiectează* un spaţiu pastoral, al *existenţei mitice;*
- ✓ **fluierul** *accentuează trăirile contradictorii* ale eului liric;
- ✓ **clopotul, toaca** - motive cu rezonanţă religioasă - *conferă universului visat o absolută angelizare, purificare a toposului;* glasul clopotului devine porta-voce a îndrăgostitului ce resimte coborâtă în sine armonia universală;
- ✓ **pasul** *conotează o căutare tensionată;* în structură cu dativul posesiv (pasu-mi), eul liric îşi *dezvăluie combustia interioară;*
- ✓ **somnul** şi **visul**, în asociere cu **salcâmul** şi **noaptea**, *converg spre exprimarea izolării cuplului* într-o natură cosmicizată, în care îşi abandonează sinele.

5) Concluzii

Visul asigură deschiderea universală, dar nu şi senzualitatea. El rămâne o utopie ce incumbă suferinţa, nu şi renunţarea la idealul absolut.

Refugiul în natură, solitudinea, monologul sau dialogul imaginar cu natura, visul, gama afectivă exprimată ascensional până la o culminaţie a candorii erotice sunt ipostaze ale eului liric reflexiv, contemplativ.

III. Evidenţiază rolul elementelor de compoziţie într-un text poetic studiat, aparţinând lui George Bacovia (la alegere, două elemente dintre următoarele: *titlu, secvenţe poetice, motiv poetic, laitmotiv, relaţii de opoziţie/de simetrie***).**

George Bacovia, ***Decor***

[lirism obiectiv, de tipul simbolismului decadent]

1) Definirea conceptului operaţional *compoziţie*
2) Profil spiritual: George Bacovia
3) Elemente de originalitate a compoziţiei în poezia *Decor*
4) Originalitatea stilului

Scanned with OKEN Scanner

1) Definirea conceptului operaţional *compoziţie*

Termenul *provine din fr. „composition"*< lat. „compositia" (**alcătuire, asamblare, întocmire**) şi defineşte *modul de organizare a elementelor formei, a părţilor componente în raport cu mesajul şi conţinutul operei artistice.*

În creaţiile tradiţionale, compoziţia este liniară, în timp ce în operele moderne aceasta apare distorsionată, fiind influenţată şi de programul estetic al curentului care există în epocă, de experienţele poetice anterioare.

Elementele de compoziţie şi structură într-un text liric sunt:

- *titlul,*
- *incipit,*
- *secvenţe poetice,*
- *motive literare, laitmotivul,*
- *relaţii de simetrie/ de opoziţie,*

aflate într-o interdependenţă şi contribuind la transmiterea mesajului poetic, a valorii estetice a textului.

2) Profil spiritual: George Bacovia

Reprezentant al simbolismului românesc decadent (anticipând modernismul interbelic), creator al unei lirici, despre care criticul literar Perpessicius afirmă: „Discretă la extremă, ca o violă pururi în surdină şi ferită de orice urmă de retorism, poezia lui Bacovia nu e, totuşi, mai puţin actuală. Timidă şi miniaturală în aparenţă, dacă o raportăm la marile construcţii epice sau la năvalnicele torente lirice câte se cunosc.", George Bacovia impune o poezie care freamătă cu fiecare vers.

- *Sondând o interioritate ultrasensibilă,* eul liric bacovian exprimă teama de lume, de singurătatea maladivă. *Nostalgia şi melancolia eului liric* se resimt în conţinutul volumelor: ***Plumb*** (1916), ***Scântei galbene*** (1926), ***Cu voi*** (1930), ***Comedii în fond*** (1936), ***Stanţe burgheze*** (1947).
- Creatorul unei *atmosfere inedite, „bacoviene"*, scriitorul impune o poezie simplă, în care exterioritatea condiţionează interioritatea. *Lirica sa este o continuă răsfrângere în neant.* Nicolae Manolescu apreciază că „G. Bacovia reprezintă punctul cel mai înalt al simbolismului românesc, situându-se totodată prin valoare mai presus de simbolism şi de orice curent literar, în universalitate.".

3) Elemente de originalitate a compoziţiei (şi a structurii) în poezia *Decor*

- **Tema naturii** evidenţiază un eu liric însingurat, *reflectare a unui suflet neliniştit care presimte iminenţa sfârşitului.*
- **Natura** şi **fiinţa** *se fragmentează într-o continuă prăbuşire în sine.*
- **Tragismul ontologic** transpare dintr-un decor funebru, colorat monoton, lipsit de orice semn vital.

Scanned with OKEN Scanner

a. Titlul este sugestiv pentru conținutul ideatic și afectiv:
- *perspectivă largă* („decor"- substantiv nearticulat);
- *topos limitat, morbid, monoton;*
- *un peisaj ostil eului poetic.*

b. *Decor*, **un pseudo-pastel**, reprezintă o descriere a interiorității alienate.

c. Poezia se structurează:
- *pe trei secvențe;*
- *câte un vers independent* după fiecare strofă, urmat de *puncte de suspensie* ce conotează melancolia, nevroza, neliniști, suferința.

d. Secvențele poetice surprind:
- *decorul funerar al parcului;*
- *obiectul descrierii se repetă* obsedant în cele trei strofe ale poeziei: „Copacii albi, copacii negri", „Și frunze albe, frunze negre";
- *atmosfera macabră* (o interioritate marcată de spleen se răsfrânge asupra peisajului);
- *despodobirea copacilor* este expresia golului sufletesc, a unei percepții exacerbate.

e. Câmpul semantic al morții potențează tristețea, drama interiorității ultrasensibile: „albi", „negri", „doliu", „funerar", „plâng", „regretele".

f. Structura poeziei diferențiază trei unități:
- **Primul vers** independent punctează starea eului liric, *plânsul interior sugerat* de:
  - *adverbul „iar"* (cu sens de repetabilitate);
  - *punctele de suspensie* susțin prelungirea suferinței.

- **În a doua secvență poetică**, decorul este completat de un element nou, **„pasărea"** cu **glas „amar"**, simbol al:
  - *tristeții;*
  - *anulează orice speranță;*
  - *poartă însemnele morții* (cu „pene albe, pene negre");
  - *zborul invers* transfigurează o coborâre a eului liric;
  - *anularea oricărei perspective;*

Scanned with OKEN Scanner

- *versul independent* „În parc fantomele apar [...]" accentuează morbidul, straniul, tenebrosul, frica de moarte.

o **Secvența a treia este o însumare a imaginilor**, plastic obsedante.

- *Eul liric se depersonalizează*, ființa trăiește dramatic propria-i neantizare.
- *Lipsa verbului* adâncește starea de contemplație, refuzul oricărei metamorfoze.
- *Simbolul „ninsorii"* din versul independent („În parc ninsoarea cade iar...") devine:
  - ✓ imaginea unor elemente monotone;
  - ✓ o închidere într-un subteran acoperit de ninsoarea care anulează viața.
- *Frecvență redusă a verbelor* (la timpul prezent) sugerează natura încremenită, osificată, ce exprimă starea de spleen: „stau", „apar", „străbate".

g. Motive simboliste:

- *parcul,* - *copacii,* - *frunzele,* - *pasărea,* - *funerar vestmânt* - *fantomele,* - *doliul,* - *plânsul*	*redimensionează un decor dezolant.*

h. Rima îmbrățișată, **ritmul peonic** *definesc o „melopee macabră"*, expresia gravității eului liric, a cărui privire este îndreptată spre neant.

4) Originalitatea stilului

„Sunetele câştigă o formă şi o culoare imateriale, care stau în slujba expresivă a marii dezolări, a unei sfâşieri lăuntrice, a unui chin fizic, a unei suferinţe psihice, dată în elementele cele mai primare, mai zguduitoare totodată. În acest decor, care a fost redus la limitele sale expresive, plastice, şi care se reconstruieşte pe plan sonor, lirismul nu întârzie să pătrundă, invadând cu țipătul său de deznădejde, ca printr-o fisură, în pânza panoramică a poemului." (I. Negoițescu)

Scanned with OKEN Scanner

ANEXA 3 - BILETE ORAL

I.GRILA DESCRIPTORILOR

	1.	2.	3.	4.	5.
Nivel de competenţă	**Înţelegerea textului**	**Exprimarea şi argumentarea unui punct de vedere**	**Organizarea discursului**	**Adaptarea la situaţia de comunicare**	**Utilizarea limbii literare**
Utilizator mediu	- Citeşte corect şi cursiv. - Identifică idei din text.	- Exprimă un punct de vedere personal.	- Construieşte un discurs clar, respectând parţial structura specifică tipului de text vizat prin cerinţă (descriptiv/informativ/narativ/ argumentativ).	- Îşi adaptează parţial discursul la interlocutori şi la scopul comunicării. - Îşi adaptează parţial comportamentul la contextul de examen, cu folosirea ezitantă a mijloacelor comunicării orale (verbale, nonverbale şi paraverbale).	- Utilizează corect limba literară, în situaţiile de comunicare date.
Utilizator avansat	- Citeşte corect, cursiv şi conştient. - Formulează clar şi coerent ideile textului.	- Exprimă şi susţine un punct de vedere personal.	- Construieşte un discurs clar şi coerent, respectând structura specifică tipului de text vizat prin cerinţă (descriptiv/informativ/narativ/ argumentativ).	- Îşi adaptează discursul la interlocutori şi la scopul comunicării. - Îşi adaptează comportamentul la contextul de examen, cu folosirea adecvată a mijloacelor comunicării orale (verbale, nonverbale şi paraverbale).	- Utilizează corect şi adecvat limba literară, în situaţiile de comunicare date.
Utilizator experimentat	- Citeşte corect, cursiv, conştient şi expresiv. -Sintetizează mesajul global al textului şi explică aspectele implicite ale acestuia.	- Exprimă, susţine cu argumente un punct de vedere personal, demonstrând capacitate de persuasiune a interlocutorilor.	- Construieşte un discurs clar, coerent şi personalizat, respectând structura specifică tipului de text vizat prin cerinţă (descriptiv/informativ/narativ/ argumentativ).	- Îşi adaptează în mod creativ discursul la interlocutori şi la scopul comunicării. - Îşi adaptează comportamentul la contextul de examen, cu folosirea adecvată a mijloacelor comunicării orale (verbale, nonverbale şi paraverbale), dovedind autocontrol.	- Utilizează corect, adecvat şi nuanţat limba literară, în situaţiile de comunicare date.

Scanned with OKEN Scanner

II. Textele literare/nonliterare pentru proba orală (limba şi literatura română) Bacalaureat 2010

(selecţii)

Proba A)
15 - 17 februarie 2010

Biletul nr. 1

Termenul de lectură creativă poate părea pleonastic, pentru că lectura este un proces care implică în cel mai înalt grad creativitatea. Totuşi, să nu uităm că, pentru o perioadă destul de lungă, am învăţat sau am fost învăţaţi să vorbim despre texte reproducând părerile experţilor, ale criticilor şi ale istoricilor literari, că pentru unii literatura este un spaţiu mai curând muzeal şi mai curând al trecutului decât al prezentului, de care trebuie să ne apropiem cu sfială şi cu respect, că, pe scurt, am fost obişnuiţi să punem o distanţă între noi şi text. Ca atare, termenul subliniază posibilitatea de a anula această distanţă, de a ne apropia cu propriile experienţe de viaţă sau de lectură la construirea sensurilor unui text. Lectura creativă înseamnă să descoperim diferite perspective despre lume şi viaţă, să ne descoperim citind, să avem o relaţie intimă cu textul, căruia îi putem da, astfel, viaţă şi sensuri noi, să aducem în lectură întreaga noastră fiinţă, cu experienţele, ideile, stările şi sentimentele pe care textul ni le provoacă.

(Florentina Sâmihăian, ***Lectură şi scriere creativă***)

[Citeşte cu voce tare textul.]

1. Formulează răspunsuri la întrebările de mai jos, referitoare la situaţia de comunicare din textul dat:
   a. Ce tip de text este ilustrat prin fragmentul citat? Justifică-ţi răspunsul.
   b. Ce elemente importante de conţinut (idei, argumente, fapte, opinii) identifici în textul dat?
   c. Consideri utile informaţiile formulate în textul dat? Motivează-ţi opinia.

2. Crezi că cititul este o plăcere? Susţine, cu argumente, opinia prezentată.

Scanned with OKEN Scanner

Biletul nr. 28

Şi-ai să mă uiți –
Că prea departe
Şi prea pentru mult timp porneşti!
Şi-am să te uit –
Că şi uitarea e scrisă-n legile omeneşti.

.....

Cu ochii urmări-vei țărmul, topindu-se ca noru-n zare,
Şi ochii-ți lăcrima-vor poate
Trei lacrimi reci de călătoare;
Iar eu pe țărm
Mâhnit privi-voi vaporu-n repedele-i mers.
Şi-nțelegând că mi-eşti pierdută,
Te-oi plânge-n ritmul unui vers.

Şi versul meu
L-o duce poate vreun cântăreț până la tine,
Iar tu –
Cântându-l ca şi dânsul,
Plângându-l, poate, ca şi mine –
Te vei gândi la adorata în cinstea căreia fu scris,
Şi-uitând că m-ai uitat,
Vei smulge din cadrul palidului vis
Întunecatu-mi chip,
Ca-n ziua când te-afunda vaporu-n zare
Şi când din ochi lăsai să-ți pice
Trei lacrimi reci de călătoare!

(Ion Minulescu, ***Trei lacrimi reci de călătoare***)

[Citeşte cu voce tare textul.]

1. Formulează răspunsuri la întrebările de mai jos, referitoare la situația de comunicare din textul dat:
   a. Ce tip de text este acesta? Argumentează-ți răspunsul.
   b. Cine ar putea fi receptorul textului dat?
   c. Ce elemente importante de conținut identifici în textul dat?

2. Care este oninia ta despre rolul poeziei în viața unui om? Susține, cu argumente, opinia prezentată.

Scanned with OKEN Scanner

Biletul nr. 40

În deceniul dintre 1920 şi 1930 trei romancieri ocupă locuri caracteristice în literatura noastră, pe trepte diferite ce nu se pot încă determina: L. Rebreanu, Hortensia Papadat-Bengescu şi Camil Petrescu. Hortensia Papadat-Bengescu are o experienţă acută, o situaţie de observator excepţională, pe care poate din anumite neîndemânări tehnice n-o exploatează suficient. Camil Petrescu e un scriitor sprinten, mai rutinat decât H-a. P.-Bengescu şi decât Rebreanu. L. Rebreanu în ***Ion*** *e un creator mai solid. Camil Petrescu rămâne o inteligenţă mereu în căutare de sisteme artistice, unul din acei scriitori mai puţin înfăptuiţi poate, dar care încântă în perpetuitate spiritele delicate. Nu este al doilea ori al treilea în literatură, ci unicul pe un drum lăturalnic, într-o junglă virgină, în care nu intră decât pionerii. Prin el romancierii de mâine vor medita asupra tehnicei romanului.*

(text adaptat după G. Călinescu,
Istoria literaturii române de la origini până în prezent)

[Citeşte cu voce tare textul.]

1. Formulează răspunsuri la întrebările de mai jos, referitoare la situaţia de comunicare din textul dat:
   a. Ce tip de text este acesta? Argumentează-ţi răspunsul.
   b. Ce trăsături distinctive au cei trei scriitori, în opinia lui G. Călinescu?
   c. Ce judecată de valoare formulează G. Călinescu despre unul dintre romancieri?

2. Care este opinia ta despre unul dintre cei trei scriitori prezentaţi în fragmentul citat? Susţine, cu argumente, opinia prezentată.

Biletul nr. 63

Eco-instrucţiuni pentru cumpărături

1. *Prefer achiziţionarea produselor şi serviciilor ecologice/prietenoase cu mediul, obţinute cu un consum redus de energie, care pot fi reciclate cu uşurinţă/etichetă ecologică.*
2. *În limita posibilităţilor, prefer să cumpăr produse agricole/alimentare, provenite din agricultura ecologică, eco-etichetare/certificate ecologic sau produse tradiţionale ecologice româneşti.*
3. *Produsele ecologice sunt mai sigure, mai nutritive, fără organisme modificate genetic, reziduuri de pesticide, îngrăşăminte chimice sau orice alt compus chimic de sinteză.*

Scanned with OKEN Scanner

4. *Produsele ecologice au un conținut echilibrat în substanțe bioactive și minerale.*
5. *Agricultura ecologică respectă mediul, bunăstarea animalelor, favorizează biodiversitatea și contribuie la dezvoltarea durabilă.*
6. *Evit achiziționarea produselor de unică folosință care măresc rapid cantitatea de deșeuri.*
7. *Evit utilizarea sacoșelor din plastic și folosesc sacoșe durabile din materiale textile sau pungi din hârtie/alte materiale biodegradabile.*
8. *Evit achiziționarea de produse de bază de aerosol/spray-uri cu aerosoli care poluează atmosfera.*
9. *Evit deplasările cu autoturismul la cumpărături.*

(Ghidul Eco-cetățeanului, ***Pentru un mediu sănătos***)

[Citește cu voce tare textul.]

1. Formulează răspunsuri la întrebările de mai jos, referitoare la situația de comunicare din textul citat:
   a. Ce elemente importante de conținut (idei, argumente, fapte, opinii) identifici în textul dat ?
   b. Cine ar putea fi receptorul textului dat, având în vedere scopul comunicării ?
   c. Ce tip de text este acesta (narativ, descriptiv, informativ, argumentativ)? Argumentează-ți răspunsul.

2. Care este opinia ta despre utilitatea Eco-instrucțiunilor pentru cumpărături în contextul în care te afli într-un supermarket? Susține, cu argumente, opinia prezentată.

Biletul nr. 65

ART. 3

(1) Calitatea educației este ansamblul de caracteristici ale unui program de studiu și ale furnizorului acestuia, prin care sunt îndeplinite așteptările beneficiarilor, precum și standardele de calitate.

(2) Evaluarea calității educației constă în examinarea multicriterială a măsurii în care o organizație furnizoare de educație și programele acesteia îndeplinesc standardele de referință. Atunci când evaluarea calității este efectuată de însăși organizația furnizoare de educație, aceasta ia forma evaluării interne. Atunci când evaluarea calității este efectuată de o agenție națională sau internațională specializată, aceasta ia forma evaluării externe.

(3) Asigurarea calității educației este realizată printr-un ansamblu de acțiuni de dezvoltare a capacității instituționale de elaborare, planificare și implementare de programe de studii, prin care se formează încrederea beneficiarilor că organizația furnizoare de educație îndeplinește standardele de calitate. Asigurarea calității exprimă capacitatea unei organizații furnizoare de a oferi programe de educație în conformitate cu standardele anunțate.

Scanned with OKEN Scanner

Aceasta este astfel promovată încât să conducă la îmbunătățirea continuă a calității educației.

(***Legea privind asigurarea calității educației***)

[Citeşte cu voce tare textul.]

1. Formulează răspunsuri la întrebările de mai jos, referitoare la situația de comunicare din textul dat:
   a. În ce stil se încadrează fragmentul citat ? Motivează-ți răspunsul.
   b. Cine ar putea fi receptorul textului dat, având în vedere scopul comunicării ?
   c. Ce tip de text este acesta (narativ, descriptiv, informativ, argumentativ)? Argumentează-ți răspunsul.

2. Care este opinia ta despre beneficiile educației permanente? Susține, cu argumente din text şi/sau din experiența personală, opinia prezentată.

Biletul nr. 72

13.VI.1959

Aş vrea să plâng, dacă lacrimile n-ar fi atât de sărate. Aş vrea să plâng nostalgia care-mi ninge azi sufletul. Sunt fericită şi în acelaşi timp frământată de îndoieli inerente oricărui sfârşit de viaţă şcolărească. [...]

Trebuie să recunosc că despărțirea de colegele mele nu-nseamnă, cel puțin acum, nicio nenorocire pentru mine. Se vede treaba că nu ele, ci altceva, ceva din soarele acestui început de viață şi mai cu seamă gândul că tot ceea ce a fost până acum realitate trece de azi în amintire, mă face să regret şi m-a făcut să plâng ca o nebună. [...]

Am scris în zeci de caiete de amintiri, deşi le înțeleg inutilitatea. Credem acum că ele vor fi în ani târzii cheia spre lumea de vis a copilăriei. [...] Plângem acum pentru tot ceea ce ia cu ea clipa aceasta, pentru tot ceea ce am vrea să trăiască veşnic viu în noi şi ştim că nu va mai avea nicio importanță mai târziu.

(text adaptat după Ioana Em. Petrescu, ***Jurnal***)

[Citeşte cu voce tare textul.]

1. Formulează răspunsuri la întrebările de mai jos, referitoare la situația de comunicare din textul dat:
   a. Cui i s-ar putea adresa textul citat?
   b. Ce elemente importante de conținut (idei, argumente, fapte, opinii) identifici în textul dat?

Scanned with OKEN Scanner

c. Consideri că registrul stilistic utilizat (standard, specializat, colocvial etc.) este adecvat scopului comunicării ? Motivează-ți răspunsul.

2. Care este opinia ta despre utilitatea/inutilitatea scrierii unui jurnal? Susține, cu argumente, opinia prezentată.

Biletul nr. 99

Fericite epoci în care înaintarea în vârstă era sinonimă cu acumularea de cunoaştere şi de înţelepciune. [...] Astăzi când suntem cu toţii celebri timp de un sfert de oră, [...] este foarte greu de închipuit o astfel de progresie netulburată în arcanele artei. Cei mai mulţi dintre noi abia dacă apucă să dea primul „şvung" al tinereţii sclipitoare prin ea însăşi, devreme şi din ce în ce mai devreme. E vârsta la care ne credem geniali şi imbatabili şi-n care ne-nchipuim că vom rămâne astfel forever, că vom scrie mereu la fel de tare, orice-ar fi, că nu ne vom trăda niciodată ideile nonconformiste din junețe. [...] Un lucru e sigur: pentru literatură, [...] azi, tinereţea este vârsta de aur. Ea trebuie „înşfăcată", cum spuneau latinii, atâta vreme cât se mai poate. Nimeni nu-ţi va mai reda anii pierduţi în tinereţe. Nicio justificare nu va fi valabilă, oricât de nobilă şi de omenească. Ai scris sau n-ai scris. Ai înşfăcat vremea ta sau ai lăsat-o să-ţi curgă printre degete. De aceea, într-un fel, n-ar trebui să ne supere excesele, aroganţa, suficienţa, agresivitatea tinerilor poeţi.

(Mircea Cărtărescu, ***Forever young***)

[Citeşte cu voce tare textul.]

1. Formulează răspunsuri la întrebările de mai jos, referitoare la situaţia de comunicare din textul dat:
   a. Cine este emiţătorul mesajului? Precizează perspectiva şi intenţiile autorului în textul de mai sus.
   b. Cine ar putea fi receptorul textului dat, având în vedere scopul comunicării?
   c. Ce elemente importante de conţinut (idei, argumente, fapte, opinii) identifici în textul dat?

2. Care este opinia ta despre afirmaţia lui Mircea Cătărescu „Nimeni nu-ţi va mai reda anii pierduţi în tinereţe"? Susţine-ţi opinia cu argumente.

Scanned with OKEN Scanner

Biletul nr. 137

Nu există niciun mit care să genereze istoria din „Avatar". Bizarele ființe cu piele albastră, coadă și ochi alungiți de pe planeta Pandora sunt creația lui James Cameron, care și-a imaginat încă din 1994 universul luxuriant de pe această mică planetă aflată la 4,4 milioane ani lumină de Pământ.

Când oamenii vor să acapareze acest paradis pentru a-l exploata, în anul 2154, un fost pușcaș marin (Sam Worthington) ia partea ființelor de pe Pandora, numite Na'vi. Cameron a așteptat însă mai mult de un deceniu – a regizat între timp „Titanic" – pentru a putea transpune povestea pe marele ecran.

El însuși, împreună cu directorul de imagine Vince Pace, a conceput și patentat un sistem revoluționar de filmare în 3D – „fusion digital 3D camera system": e vorba despre o cameră virtuală care-i permite regizorului să se miște pe un teren 3D și să editeze universul creat de computer. Fiecare cadru din film șlefuit pe computer a necesitat, se pare, circa 50 de ore de muncă.

Efectul este fascinant. Cu atât mai mult pentru cei care vor urmări „Avatar" în 3D. Motiv pentru care criticii „The Telegraph" se întreabă reciproc: „Este acesta viitorul în cinema?". Steven Spielberg, George Lucas și alți grei ai Hollywoodului au spus un „da" hotărât.

(Florentina Ciuvercă, ***„Avatar", imperiul lui Cameron***)

[Citește cu voce tare textul.]

1. Formulează răspunsuri la întrebările de mai jos, referitoare la situația de comunicare din textul dat:
   a. Ce tip de text este acesta (narativ, descriptiv, informativ, argumentativ)? Argumentează răspunsul.
   b. Ce crede autoarea despre bizarele ființe cu piele albastră din filmul evocat?
   c. Cine ar putea fi receptorul textului dat, având în vedere scopul comunicării?

2. Care este opinia ta despre filmele SF? Susține, cu argumente, opinia formulată.

Biletul nr. 149

Cartea reprezintă cel mai complex depozit al inteligenței omenești, înmagazinând în filele ei cunoștințe, sensibilitate, fapte pe care le păstrează intact un timp nedefinit. O carte o citești când vrei, cum vrei și ori de câte ori vrei. Acest prieten tăcut îți oferă ori de câte ori ai nevoie același răspuns la fiecare întrebare și-l repetă cu nesfârșită răbdare până ce l-ai înțeles.

Scanned with OKEN Scanner

Cartea este atât de înțelegătoare, încât atunci când n-ai înțeles-o nu se supără, nu jignește, te așteaptă să revii. O carte te trimite la alte cărți și toate împreună formează baza trainică a culturii noastre. Toate celelalte mijloace de răspândire rămân subordonate cărții și subordonate vor rămâne oricât de mult se vor înmulți și perfecționa procedeele tehnice. În ciuda progresului rapid al științei, cartea rămâne nemuritoare în educarea și formarea personalității fiecărui om. [...]

(Valentina Lupu, Cecilia Vasilescu, ***Pledoaria pentru lectură***)

[Citește cu voce tare textul.]

1. Formulează răspunsuri la întrebările de mai jos, referitoare la situația de comunicare din textul dat:
   a. Cine este emițătorul mesajului? Precizează perspectiva și intențiile autoarelor în textul de mai sus.
   b. Cărui stil funcțional îi aparține textul de mai sus? Motivează-ți răspunsul.
   c. Ce elemente importante de conținut (idei, argumente, fapte, opinii) identifici în textul dat?

2. Care este opinia ta despre rolul cărții în formarea personalității unui om? Susține, cu argumente din text, din cultura ta generală sau din experiența personală, opinia prezentată.

Biletul nr. 156

Teatrul a constituit pentru Pirandello spațiul ideal unde adevărurile, certitudinile, sentimentele, virtuțile, viciile, aspirațiile, [...] în general mecanismele de toate felurile care alcătuiesc existența umană, pot fi descompuse piesă cu piesă pentru a fi ulterior recompuse de fiecare spectator sau cititor în parte, potrivit gradului său de înțelegere și de sensibilitate. La fel a procedat cu caracterele, cu posibilitatea sau imposibilitatea de a comunica a oamenilor în concordanță cu gândurile sau cu sentimentele avute, cu valoarea sau nonvaloarea ideii de personalitate. Toate par să se transforme unele în altele – certitudinea în îndoială, adevărul în minciună, cunoașterea în neant, comunicarea în incomunicare. [...]

Avem parcă de a face cu o compoziție muzicală construită pe o unică temă care generează însă nenumărate variațiuni, foarte asemănătoare între ele și, totuși, având o individualitate proprie. [...] Putem vedea în această activitate năzuința unui om care și-a făcut publică nemulțumirea față de umanitate pentru ca omenirea avertizată să poată să-și depășească slăbiciunile și viciile, construindu-și o existență superioară.

(Eugen Nicoară, ***Istoria teatrului universal***)

[Citește cu voce tare textul.]

Scanned with OKEN Scanner

ANEXA 3 - BILETE ORAL

1. Formulează răspunsuri la întrebările de mai jos, referitoare la situația de comunicare din textul dat:
   a. Care este opinia autorului despre rolul teatrului în societate?
   b. Ce tip de text este ilustrat prin fragmentul citat? Justifică-ți răspunsul.
   c. Cine ar putea fi receptorul textului dat, având în vedere scopul comunicării?

2. Care este opinia ta despre rolul formativ al spectacolului de teatru? Susține, cu argumente, opinia prezentată.

Biletul nr. 194

Sub acest titlu, publicația ***Deci****, editată de* ***Academia Caţavencu*** *şi cu sprijinul* ***Fundației Anonimul****, reia un joc inventat în prima parte a secolului trecut de Gide şi Valéry. E vorba de a numi cele zece cărți pe care le-ai lua cu tine pe o insulă pustie.*

[...] Eu cred că poți analiza, pornind de la titlurile indicate de fiecare, nu doar nişte gusturi în materie de lectură, dar şi felul în care doreşte fiecare să fie perceput [...]. Nu sunt sigur nici măcar de mine însumi: cele zece titluri aparțin oare cărților care m-au format, celor pe care le consider fundamentale pentru cultura lumii sau unora cu care, pur şi simplu, îmi place să mă laud. Am făcut, recunosc, efortul de a nu-mi falsifica pereferințele. [...] am dat o listă de preferințe strict personale. Nu una care să rezulte neapărat din judecata criticului literar. [...] Fie-mi permis să încerc să-mi privesc lista proprie ca pe una care mă caracterizează. [...]

Ce concluzie trag eu de aici ? Am alcătuit absolut spontan lista ... [...] În principiu, ea este sinceră, dacă sinceritatea are vreo valoare în probleme de gust ori de judecată critică, ambele supuse unui cod cultural sau unei mode. Şi primul uimit de cum arată sunt eu însumi.

(Nicolae Manolescu, ***Biblioteca de zece cărți***)

[Citeşte cu voce tare textul.]

1. Formulează răspunsuri la întrebările de mai jos, referitoare la situația de comunicare din textul dat:
   a. Cine este emițătorul mesajului? Precizează perspectiva şi intențiile autorului în textul de mai sus.
   b. Ce elemente importante de conținut (idei, argumente, fapte, opinii) identifici în textul dat?
   c. Ce tip de text este acesta? Motivează-ți răspunsul.

2. Care ar fi primele trei cărți „pe care le-ai lua cu tine pe o insulă pustie"? Susține, cu argumente, alegerea ta.

Scanned with OKEN Scanner

Biletul nr. 219

Sunt unele experienţe curioase, care ar trebui să ne dea de gândit. Sau, mai degrabă, gândind ne dăm seama ce curioase sunt unele din experienţele noastre. Iată, de pildă, întâlneşti un om pe care l-ai mai întâlnit o dată. Rândul trecut a părut că se simţise bine în tovărăşia ta. Dar ce-l făcuse să se simtă aşa? Îţi aminteşti perfect de bine tot ce i-ai spus şi tot ce ai făcut atunci. Care dintre lucrurile acelea, lipsite azi de orice relief, a fost decisiv? Care anume i-a plăcut? Cel puţin, de când încolo începuse să simtă bine?

Trebuie că se petrece, cu viaţa sufletească, ceva asemănător cu apele care se colorează dintr-o dată. E ceva care cade în apă, stă puţin acolo şi pe urmă, aşa, fără niciun traseu anumit, se desface într-o risipire de culoare. E o difuziune, e o culoare care creşte în apă; e o culoare care creşte în suflet.

(Constantin Noica, ***Mathesis sau bucuriile simple***)

[Citeşte cu voce tare textul.]

1. Formulează răspunsuri la întrebările de mai jos, referitoare la situaţia de comunicare din textul dat:
   a. Cine ar putea fi receptorul textului, având în vedere scopul comunicării ?
   b. Ce tip de text este acesta (narativ, descriptiv, informativ, argumentativ)? Motivează-ţi răspunsul.
   c. Care este rolul interogaţiilor retorice din fragment?

2. Care este opinia ta despre importanţa experienţelor de viaţă prin care un adolescent trebuie să treacă? Susţine, cu argumente, opinia prezentată.

Biletul nr. 224

Epoca 1830-1860 a fost, la noi, o epocă de tranziţie. În răstimpul câtorva decenii, ţările române străbat o perioadă de mari transformări sub raport social-politic, al culturii şi al moravurilor. Amploarea fără precedent-a schimbărilor angajează toate sferele vieţii sociale, producând la tot pasul contraste şi discordanţe, iar prin ele un acut sentiment al mutaţiei. Timpul, care până mai ieri curgea molcom în vechea lui albie, se umple acum de lucruri neaşteptate... apte prin ineditul lor să seducă sau să indispună, în orice caz să reclame adoptarea unei atitudini şi să creeze situaţii polemice. Tot ce poartă sigiliul noutăţii, începând - să zicem - cu moda vestimentară şi terminând cu formulele de adresare în societate, generează reacţii diverse, de la îmbrăţişarea entuziastă până la respingerea indignată. Se reliefează astfel, într-un chip necunoscut mai înainte, decalajul de mentalităţi între generaţii şi

Scanned with OKEN Scanner

ANEXA 3 - BILETE ORAL

între sexe, panica bătrânilor retrograzi, poziția îndeobște refractară a bărbaților de vârstă și condiție medie, receptivitatea sporită a femeilor și a tinerilor.

(Ștefan Cazimir, ***Alfabetul de tranziție***)

[Citește cu voce tare textul.]

1. Formulează răspunsuri la întrebările de mai jos, referitoare la situația de comunicare din textul dat:
   a. Cine ar putea fi receptorul textului dat, având în vedere scopul comunicării?
   b. Ce tip de text este acesta (narativ, descriptiv, informativ, argumentativ)? Motivează-ți răspunsul.
   c. Ce elemente importante de conținut (idei, argumente, fapte, opinii) identifici în textul dat?

2. Care este opinia ta despre reacția oamenilor la noi/noutate/ schimbare? Susține, cu argumente din text, opinia prezentată.

Scanned with OKEN Scanner

EXAMENUL DE BACALAUREAT - 2010
Proba E) a)

Probă scrisă la Limba şi literatura română

Sesiunea iunie - iulie

VARIANTA 8

- **Toate subiectele (I, II şi III) sunt obligatorii. Se acordă 10 puncte din oficiu.**
- **Timpul efectiv de lucru este de 3 ore.**

SUBIECTUL I (30 de puncte)

Se dă următorul text:

Actul II, Scena VIII
IORGU, ZOIŢA

IORGU: Slavă Domnului, că mă găsesc, în sfârşit, singur cu d-ta, cucoană Zoiţă...
ZOIŢA (voind să iasă, în parte): Degrabă ţi-a fi?
IORGU: Nu fugi, îngeraşule!... Nu mă lipsi de fericirea ce sâmt a te videa şi a-ţi spune cât te iubesc.
ZOIŢA: Domnule...
IORGU: Ah!... când ai şti câte pătimesc în sufletul meu din ceasul cum te-am zărit! Zi şi noapte te visez cu ochii deschişi şi nu pot nici să mănânc, nici să beu, nici să trag ciubuc.
ZOIŢA: Vai de mine!... vorbeşte mai încet că te-aude bărbatu-meu.
IORGU: Te iubesc mai presus decât cum iubeşte un giudecător aurul!... Pune-ţi dar în gând cât te iubesc!...
ZOIŢA: Adevărat grăieşti?...
IORGU: Să n-am parte de bărbatu-tău, dacă-ţi spun minciuni... Zoiţo... Zoiţo!
KIULAFOGLU (strigând din culise): Zoiţa... Zoiţa!
ZOIŢA (lui Iorgu): Fugi că vine.
IORGU (voind să fugă): M-am dus.
ZOIŢA (în parte): Îmi vine-o idee. (Lui Iorgu, oprindu-l.) Nu pe-acolo.
IORGU: Da pe unde?
ZOIŢA: Ascunde-te aici în ceasornic, pân' ce-oi depărta pe bărbatu-meu.
IORGU: Cum [...] în ceasornic?
ZOIŢA: Dacă mă iubeşti!
IORGU: Te iubesc; dar ce are-a face dragostea mea cu ceasornicul?
KIULAFOGLU (asemene): Zoiţa... Zoiţa!
ZOIŢA: Întră degrabă că ţi-oi tălmăci eu mai pe urmă...

Scanned with OKEN Scanner

IORGU: Da nu se poate, soro...
ZOIȚA: Ți-i frică poate?
IORGU: Frică?... ha, ha, ha! Nu cunoşti pe Iorgu.
ZOIȚA: Ei; apoi ce te mai opreşte?
IORGU: Zi dintâi că mă iubeşti s-apoi intru şi în tartar.*
ZOIȚA (deschizând ornicul): Te iubesc.*
IORGU: Încă o dată... (Intră în ornic.)
ZOIȚA: Te iubesc. (În parte.) Am câştigat rămăşagul.*

(Vasile Alecsandri, ***Iorgu de la Sadagura***)

**tartar, tartaruri*, s.n. – (în credința creştină) iad, infern
**ornic, ornice*, s.n. – (înv.) ceasornic (de perete); orologiu, pendulă
**rămăşag, rămăşaguri*, s.n. – prinsoare, pariu

Scrie, pe foaia de examen, răspunsul la fiecare dintre următoarele cerințe:

1. Numeşte câte un sinonim pentru sensul din text al cuvintelor: *fericirea* şi *ceasul*. **2 puncte**
2. Explică rolul virgulei în secvența: *Da nu se poate, soro...* **2 puncte**
3. Construieşte un enunț în care să foloseşti o locuțiune/expresie care să conțină substantivul *ochi*. **2 puncte**
4. Precizează tema discuției dintre personajele *Iorgu* şi *Zoița* în fragmentul dat. **4 puncte**
5. Transcrie o replică din text rostită de *Iorgu*, pentru a ilustra comicul de limbaj. **4 puncte**
6. Selectează, din text, două cuvinte/grupuri de cuvinte care reprezintă mărci ale adresării directe. **4 puncte**
7. Prezintă rolul indicațiilor scenice din fragmentul dat. **4 puncte**
8. Comentează, în 6 – 10 rânduri, următoarea secvență din text: *Te iubesc.* (În parte.) *Am câştigat rămăşagul.* **4 puncte**
9. Menționează două trăsături ale textului dramatic prezente în fragmentul dat. **4 puncte**

SUBIECTUL al II-lea (30 de puncte)

Scrie un text de tip argumentativ de 15 – 30 de rânduri despre *omenie*, pornind de la următorul proverb:

Fapta bună laudă pe om.

Atenție! În elaborarea textului de tip argumentativ, trebuie:

- să respecți construcția discursului de tip argumentativ: structurarea ideilor în scris, utilizarea mijloacelor lingvistice adecvate exprimării unei aprecieri; **6 puncte**
- să ai conținutul şi structura adecvate argumentării pe o temă dată: formularea ipotezei, enunțarea şi dezvoltarea corespunzătoare a două argumente adecvate ipotezei, formularea unei concluzii pertinente; **18 puncte**

Scanned with OKEN Scanner

- să respecți normele limbii literare (registrul stilistic adecvat, normele de exprimare, de ortografie și de punctuație) și limita de spațiu indicată. **6 puncte**

SUBIECTUL al III-lea (30 de puncte)

Redactează un eseu de 2 – 3 pagini, în care să prezinți *particularitățile de construcție a unui personaj* dintr-un *basm cult* studiat.

În elaborarea eseului, vei avea în vedere următoarele repere:

- menționarea a patru elemente de structură ale basmului cult, semnificative pentru realizarea personajului ales (de exemplu: *acțiune, conflict, relații temporale și spațiale, construcția subiectului, particularități ale compoziției, perspectivă narativă, tehnici narative, construcția personajului, modalități de caracterizare* etc.);
- prezentarea statutului psihologic, moral etc. al personajului ales, prin raportare la conflictul/conflictele basmului cult pentru care ai optat;
- evidențierea a două episoade/secvențe narative/situații semnificative pentru ilustrarea unei trăsături a personajului ales;
- susținerea unui punct de vedere personal despre modul în care se reflectă o idee sau tema basmului cult pentru care ai optat, în construcția personajului ales.

Notă! Ordinea integrării reperelor în cuprinsul eseului este la alegere.

Pentru **conținutul** eseului vei primi **16 puncte** (câte 4 puncte pentru fiecare cerință/reper); pentru **redactarea** eseului vei primi **14 puncte** (*organizarea ideilor în scris* – 3 puncte; *abilități de analiză și de argumentare* – 3 puncte; *utilizarea limbii literare* – 2 puncte; *ortografia* – 2 puncte; *punctuația* – 2 puncte; *așezarea în pagină, lizibilitatea* – 1 punct, încadrarea în limita maximă de spațiu indicată – 1 punct).

În vederea acordării punctajului pentru redactare, eseul trebuie să aibă minimum 2 pagini și să dezvolte subiectul propus.

Scanned with OKEN Scanner

Examenul de bacalaureat 2010
Proba E) a)
Probă scrisă la Limba şi literatura română

BAREM DE EVALUARE ŞI DE NOTARE

VARIANTA 8

- **Se punctează oricare alte formulări/modalităţi de rezolvare corectă a cerinţelor.**
- **Nu se acordă punctaje intermediare, altele decât cele precizate explicit prin barem. Nu se acordă fracţiuni de punct.**
- **Se acordă 10 puncte din oficiu. Nota finală se calculează prin împărţirea punctajului total, acordat pentru lucrare, la 10.**

SUBIECTUL I (30 de puncte)

1. Câte 1 punct pentru numirea oricăror sinonime pentru sensul din text al cuvintelor date (de exemplu: *fericirea* - bucuria, *ceasul* - clipa). 2 x 1p = **2 puncte**
2. Explicarea rolului virgulei în secvenţa dată. **2 puncte**
3. Construirea oricărui enunţ în care se foloseşte locuţiunea/expresia care conţine substantivul *ochi*. **2 puncte**
4. Precizarea temei discuţiei dintre personajele date (de exemplu: *iubirea*). **4 puncte**
5. Transcrierea oricărei replici din text, rostite de Iorgu, pentru a ilustra comicul de limbaj (de exemplu: *Să n-am parte de bărbatu-tău, dacă-ţi spun minciuni... Zoiţo... Zoiţo!*). **4 puncte**
6. Câte 2 puncte pentru selectarea, din text, a oricăror două cuvinte/grupuri de cuvinte care reprezintă mărci ale adresării directe (de exemplu: *Nu fugi, îngeraşule!...; Da' nu se poate, soro...*). 2 x 2p = **4 puncte**
7. Prezentarea rolului indicaţiilor scenice din fragmentul dat. **4 puncte**
8. - Comentarea secvenţei date (*comentare adecvată şi nuanţată* - 3 p.; *parţial adecvată* - 1 p.). **3 puncte**
   - Respectarea limitei de spaţiu indicate. **1 punct**
9. Câte 2 puncte pentru menţionarea oricăror două trăsături ale textului dramatic prezente în fragmentul dat (de exemplu: *existenţa replicilor, a indicaţiilor scenice; structurarea textului în acte şi scene*).2 x 2p = **4 puncte**

Scanned with OKEN Scanner

SUBIECTUL al II - lea (30 de puncte)

- Construcţia discursului de tip argumentativ:
  - structurarea ideilor în scris: text clar organizat, coerent, cu echilibru între cele trei componente – ipoteza, enunţarea şi susţinerea argumentelor, concluzia (*structurare: adecvată* - 3 p./*parţial adecvată* - 1 p.); **3 puncte**
  - utilizarea mijloacelor lingvistice adecvate exprimării unei aprecieri – de exemplu: verbe de opinie, adverbe/locuţiuni adverbiale de mod, folosite ca indicatori ai subiectivităţii evaluative, conjuncţii/locuţiuni conjuncţionale cu rol argumentativ, utilizate pentru exprimarea raporturilor de tip cauzal, consecutiv, final, concluziv etc., conectori argumentativi (*utilizare: adecvată* - 3 p./*parţial adecvată* - 1 p.). **3 puncte**
- Conţinutul şi structura argumentării:
  - formularea ipotezei; **3 puncte**
  - câte 3 puncte pentru enunţarea oricăror două argumente [*pro şi/ sau contra*] adecvate ipotezei; 2 x 3p = **6 puncte**
  - câte 3 puncte pentru dezvoltarea corespunzătoare a fiecăruia dintre argumentele enunţate; 2 x 3p = **6 puncte**
  - formularea unei concluzii pertinente. **3 puncte**
- Respectarea normelor limbii literare şi a limitei de spaţiu indicate:
  - registrul stilistic adecvat cerinţei; **1 punct**
  - respectarea normelor de exprimare (*0-1 greşeli din punct de vedere lexical sau morfosintactic* - 2 p.; *2 greşeli* - 1 p.; *3 sau mai multe greşeli* - 0 p.); **2 puncte**
  - respectarea normelor de ortografie şi de punctuaţie (*0-1 greşeli din punct de vedere ortografic şi de punctuaţie* - 2 p.; *2 greşeli* - 1 p.; *3 sau mai multe greşeli* - 0 p.); **2 puncte**
  - respectarea limitei de spaţiu indicate. **1 punct**

SUBIECTUL al III - lea (30 de puncte)

Conţinut – 16 puncte:
- câte 1 punct pentru menţionarea oricăror patru elemente de structură ale basmului cult, semnificative pentru realizarea personajului ales; 4 x 1p = **4 puncte**
- prezentarea statutului psihologic, moral etc. al personajului ales, prin raportare la conflictul/conflictele basmului cult pentru care candidatul a optat (*prezentare: detaliată şi nuanţată* - 4 p./*schematică, fără raportare la conflictul/conflictele basmului* - 1 p.); **4 puncte**
- câte 2 puncte pentru evidenţierea a două episoade/secvenţe narative/ situaţii semnificative pentru ilustrarea unei trăsături a personajului ales; **4 puncte**
- formularea unui punct de vedere personal în concordanţă cu cerinţa; **2 puncte**
- susţinerea punctului de vedere formulat. **2 puncte**

Scanned with OKEN Scanner

Redactare – 14 puncte:
- organizarea ideilor în scris (*text clar organizat, coerent, cu echilibru între cele trei componente – introducere, cuprins şi încheiere, iar construcţia paragrafelor subliniază ideile; succesiunea logică a ideilor* - 3 p.; *părţile componente ale textului pot fi recunoscute, dar nu există echilibru între ele, iar ideile sunt, în general, evidenţiate prin paragrafe* - 2 p.; *plan vag de structurare a textului, iar trecerea de la o idee la alta nu este evidenţiată* - 1 p.); **3 puncte**
- abilităţi de analiză şi de argumentare (*relaţia adecvată idee-argument, utilizarea de argumente convingătoare, formularea de judecăţi de valoare* - 3 p.; *analizarea ideilor prezentate cu unele elemente de interpretare* - 2 p.; *afirmaţii nesusţinute prin argumente, prezentarea de idei irelevante, schematism* - 1 p.); **3 puncte**
- utilizarea limbii literare (*stil şi vocabular adecvate conţinutului eseului, claritate a enunţului, varietate a lexicului, sintaxă adecvată* - 2 p.; *vocabular restrâns, monoton* - 1 p.); **2 puncte**
- ortografia (*0-1 erori* - 2 p.; *2 erori* - 1 p.; *3 sau mai multe erori* - 0 p.); **2 puncte**
- punctuaţia (*0-1 erori* - 2 p.; *2 erori* - 1 p.; *3 sau mai multe erori* - 0 p.); **2 puncte**
- aşezarea corectă a textului în pagină, lizibilitatea; **1 punct**
- încadrarea în limita maximă de spaţiu indicată. **1 punct**

Sesiunea august – septembrie

VARIANTA 5

- **Toate subiectele (I, II şi III) sunt obligatorii. Se acordă 10 puncte din oficiu.**
- **Timpul efectiv de lucru este de 3 ore.**

SUBIECTUL I (30 de puncte)

Se dă următorul text:

TABLOUL III

Zi de ianuarie, cu soare. Odaie foarte mare, ţărănească, destinată, se pare, să fie prăvălie, la Rucăr. E transformată în atelier. O fereastră lată de tot cu obloane, acum deschise, la perete. Intrarea în stânga, altă uşă în dreapta. Se ghiceşte şi aici înăuntru vidul acela resimţit, iarna, în oricare staţie climatică. [...]

Scanned with OKEN Scanner

SCENA I
MIOARA, LINA

MIOARA (pare foarte plictisită, se uită vag, pentru că n-are ce face, fără scop, pe geam, citeşte câteva clipe într-o gazetă şi rămâne îndelung pe gânduri. Pe urmă îşi aduce aminte de foc, îl zgândăre şi ia din nou, plictisită, gazeta).

LINA (vine cu un braţ de lemne şi după ce mai pune vreo două pe foc): Auzi...? A venit Ilie, bărbatul Vasilichiii... (Aşteaptă să vadă vreo mişcare de interes.)

MIOARA (nu ascultă şi parcă n-o aude, cu ochii în gazetă).

LINA (stăruind): Vasilichia, nevasta aia care stă pe ulicioară... spre biserică...

MIOARA (plictisit mirată): Vasilichia... care Vasilichia?

LINA: Cum, care Vasilichia? Aia care stă pe ulicioară [...] Casa mai mică... aia fără gard... După livada cu pruni a lu' Mitru Spânu. (A rămas cu gura strâmbă.)

MIOARA (molatic): Acum trebuie să-ţi ştiu toţi spânii din sat...

LINA (eveniment important): Vasilichia! Omul ei la tramvai în Bucureşti... înţelegi?... câştigă bine... Şi-i om cumsecade... strângător... el mână la tramvai.

MIOARA (se uită mereu fără niciun interes peste gazetă).

LINA (necăjită puţin pentru că n-o interesează pe Mioara): Ea zice că era să vie de Crăciun... da ei la tramvai merg şi de Crăciun... C-asa e la tramvai... Da i-a zis directorul să aştepte... că are să-i dea trei zile mai târziu... Cine o fi ăla acolo mai mare... c-aşa-i zice: director...

MIOARA (mereu plictisită la darea de seamă cotidiană a Linei, tace mai departe, nu răspunde).

LINA (nu e supărată. Se vede că voia numai s-o înlăture, deci aşteaptă încă şi când vede insuccesul ştirilor ei, nu mai ştie ce să facă. Îndreaptă un scaun, caută, şi pe urmă a găsit): Să pui masa?... Că Radu trebuie să vie de la primărie. [...] Dar de ce o fi întârziat?... Că el vine totdeauna...

MIOARA (judecând după ea): N-a întârziat... Şi pe urmă, o fi mai schimbat şi el vreo vorbă cu cineva... Ce să faci în plictiseala asta? Nu vezi cum trece timpul? (De greu.)

LINA (ştie ea ce ştie): Ba eu zic să mulţumim lui Dumnezeu că avem de toate... aşa cum le avem... (Iese.)

MIOARA (singură se îndreaptă spre ghitară şi pe urmă, încă mai înmuiată de plictiseală, renunţă).

(Camil Petrescu, ***Mioara***)

Scrie, pe foaia de examen, răspunsul la fiecare dintre următoarele cerinţe:

1. Numeşte câte un sinonim pentru sensul din text al cuvintelor: *casa* şi *omul*. **2 puncte**
2. Explică rolul virgulei în secvenţa: *A venit Ilie, bărbatul Vasilichiii...* **2 puncte**

Scanned with OKEN Scanner

3. Construieşte un enunţ în care să foloseşti o locuţiune/expresie care să conţină verbul *a face*. **2 puncte**
4. Precizează tema discuţiei dintre cele două personaje în fragmentul dat. **4 puncte**
5. Transcrie două cuvinte/structuri din text, care aparţin registrului colocvial. **4 puncte**
6. Selectează, din text, două cuvinte/grupuri de cuvinte care reprezintă mărci ale adresării directe. **4 puncte**
7. Prezintă rolul indicaţiilor scenice din fragmentul dat. **4 puncte**
8. Comentează, în 6 – 10 rânduri, replicile personajului *Lina*, din text dat, având în vedere starea de plictiseală a *Mioarei*. **4 puncte**
9. Menţionează două trăsături ale textului dramatic prezente în fragmentul dat. **4 puncte**

SUBIECTUL al II-lea (30 de puncte)

Scrie un text de tip argumentativ de 15 – 30 de rânduri despre *importanţa lecturii în viaţă*, pornind de la următoarea afirmaţie a lui Nicolae Manolescu:

A citi înseamnă a învăţa. E o formă de experienţă sau, mai bine zis, un multiplicator pentru experienţele noastre: căci dacă ne-am mărgini la ceea ce putem trăi sau vedea în jurul nostru într-o viaţă de om, am fi foarte săraci.

Atenţie! În elaborarea textului de tip argumentativ, trebuie:

- să respecţi construcţia discursului de tip argumentativ: structurarea ideilor în scris, utilizarea mijloacelor lingvistice adecvate exprimării unei aprecieri; **6 puncte**
- să ai conţinutul şi structura adecvate argumentării pe o temă dată: formularea ipotezei, enunţarea şi dezvoltarea corespunzătoare a două argumente adecvate ipotezei, formularea unei concluzii pertinente; **18 puncte**
- să respecţi normele limbii literare (registrul stilistic adecvat, normele de exprimare, de ortografie şi de punctuaţie) şi limita de spaţiu indicată. **6 puncte**

SUBIECTUL al III-lea (30 de puncte)

Redactează un eseu de 2 – 3 pagini, în care să prezinţi *viziunea despre lume* reflectată într-una dintre *nuvelele* studiate.

În elaborarea eseului, vei avea în vedere următoarele repere:

- evidenţierea a două caracteristici ale *nuvelei* regăsite în textul pentru care ai optat;
- prezentarea, prin referire la *nuvela* studiată, a trei elemente de structură ale textului narativ, semnificative pentru ilustrarea viziunii despre lume a autorului/a unuia dintre personaje (de

Scanned with OKEN Scanner

exemplu: *acțiune, relații temporale și spațiale, construcția subiectului, particularități ale compoziției, construcția personajului, modalități de caracterizare* etc.);
- ilustrarea relațiilor dintre două personaje, prin care se evidențiază viziunea despre lume în nuvela studiată;
- susținerea unui punct de vedere personal despre modul în care se reflectă în text viziunea despre lume a autorului/ a unuia dintre personajele nuvelei pentru care ai optat.

Notă! Ordinea integrării reperelor în cuprinsul eseului este la alegere.

Pentru **conținutul** eseului vei primi **16 puncte** (câte 4 puncte pentru fiecare cerință/reper); pentru **redactarea** eseului vei primi **14 puncte** (*organizarea ideilor în scris* – 3 puncte; *abilități de analiză și de argumentare* – 3 puncte; *utilizarea limbii literare* – 2 puncte; *ortografia* – 2 puncte; *punctuația* – 2 puncte; *așezarea în pagină, lizibilitatea* – 1 punct, încadrarea în limita maximă de spațiu indicată – 1 punct).

În vederea acordării punctajului pentru redactare, eseul trebuie să aibă minimum 2 pagini și să dezvolte subiectul propus.

Examenul de bacalaureat 2010
Proba E) a)
Probă scrisă la Limba și literatura română

BAREM DE EVALUARE ȘI DE NOTARE

VARIANTA 5

- **Se punctează oricare alte formulări/modalități de rezolvare corectă a cerințelor.**
- **Nu se acordă punctaje intermediare, altele decât cele precizate explicit prin barem. Nu se acordă fracțiuni de punct.**
- **Se acordă 10 puncte din oficiu. Nota finală se calculează prin împărțirea punctajului total, acordat pentru lucrare, la 10.**

SUBIECTUL I (30 de puncte)

1. Câte 1 punct pentru numirea oricăror sinonime pentru sensul din text al cuvintelor date (de exemplu: *casa - locuința, omul - bărbatul*).
2 x1p = **2 puncte**
2. Explicarea rolului virgulei în secvența dată. **2 puncte**
3. Construirea oricărui enunț în care se folosește locuțiunea/expresia care conține verbul *a face*. **2 puncte**
4. Precizarea temei discuției dintre cele două personaje în fragmentul dat (de exemplu: *despre Vasilichia și Ilie*). **4 puncte**

Scanned with OKEN Scanner

5. Câte 2 puncte pentru transcrierea oricăror două cuvinte/structuri din text care aparţin registrului colocvial (de exemplu: *Vasilichia, nevasta aia care stă pe ulicioară; Cine o fi ăla acolo mai mare... c-aşa-i zice: director...*).
2 x 2p = **4 puncte**

6. Câte 2 puncte pentru selectarea, din text, a oricăror două cuvinte/ grupuri de cuvinte care reprezintă mărci ale adresării directe (de exemplu: *LINA: Cum, care Vasilichia?; MIOARA: [...] Ce să faci în plictiseala asta? Nu vezi cum trece timpul?*).
2 x 2p = **4 puncte**

7. Prezentarea rolului indicaţiilor scenice din fragmentul dat. **4 puncte**

8. - Comentarea secvenţei date (*comentare: adecvată şi nuanţată* - 3 p.; *parţial adecvată* - 1 p.).
3 puncte
- Respectarea limitei de spaţiu indicate. **1 punct**

9. Câte 2 puncte pentru menţionarea oricăror două trăsături ale textului dramatic prezente în fragmentul dat (de exemplu: *existenţa replicilor, a indicaţiilor scenice; structurarea textului în tablouri şi scene*).
2 x 2p = **4 puncte**

SUBIECTUL al II - lea (30 de puncte)

- Construcţia discursului de tip argumentativ:
  - structurarea ideilor în scris: text clar organizat, coerent, cu echilibru între cele trei componente – ipoteza, enunţarea şi susţinerea argumentelor, concluzia (*structurare: adecvată - 3 p./parţial adecvată* - 1 p.);
  3 puncte
  - utilizarea mijloacelor lingvistice adecvate exprimării unei aprecieri – de exemplu, verbe de opinie, adverbe/locuţiuni adverbiale de mod, folosite ca indicatori ai subiectivităţii evaluative, conjuncţii/locuţiuni conjuncţionale cu rol argumentativ, utilizate pentru exprimarea raporturilor de tip cauzal, consecutiv, final, concluziv etc., conectori argumentativi (*utilizare: adecvată* - 3 p./*parţial adecvată* - 1 p.).
  3 puncte
- Conţinutul şi structura argumentării:
  - formularea ipotezei; **3 puncte**
  - câte 3 puncte pentru enunţarea oricăror două argumente [*pro şi/sau contra*] adecvate ipotezei; 2 x 3p = **6 puncte**
  - câte 3 puncte pentru dezvoltarea corespunzătoare a fiecăruia dintre argumentele enunţate ; 2 x 3p = **6 puncte**
  - formularea unei concluzii pertinente. **3 puncte**
- Respectarea normelor limbii literare şi a limitei de spaţiu indicate:
  - registrul stilistic adecvat cerinţei; **1 punct**
  - respectarea normelor de exprimare (*0-1 greşeli din punct de vedere lexical sau morfosintactic* - 2 p.; *2 greşeli* - 1 p.; *3 sau mai multe greşeli* - 0 p.);
  2 puncte
  - respectarea normelor de ortografie şi de punctuaţie (*0-1 greşeli din punct de vedere ortografic şi de punctuaţie* - 2 p.; *2 greşeli* - 1 p.; *3 sau mai multe greşeli* - 0 p.);
  2 puncte
  - respectarea limitei de spaţiu indicate. **1 punct**

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

ANEXA 3 - BILETE ORAL

SUBIECTUL al III - lea (30 de puncte)

Conţinut – 16 puncte:

- câte 2 puncte pentru evidenţierea oricăror două caracteristici ale *nuvelei* regăsite în textul pentru care candidatul a optat; 2 x 2p = **4 puncte**
- precizarea viziunii despre lume a autorului/a unuia dintre personajele nuvelei pentru care candidatul a optat; **1 punct**
- câte 1 punct pentru prezentarea oricăror trei elemente ale textului narativ, semnificative pentru ilustrarea viziunii despre lume a autorului/a unuia dintre personaje, prin referire la nuvela studiată; 3 x 1p = **3 puncte**
- ilustrarea relaţiilor dintre oricare două personaje, prin care se evidenţiază viziunea despre lume în nuvela studiată (*ilustrare: detaliată şi nuanţată* - 4 p./*schematică, fără evidenţierea viziunii despre lume* - 1 p.); **4 puncte**
- formularea unui punct de vedere personal în concordanţă cu cerinţa; **2 puncte**
- susţinerea punctului de vedere formulat. **2 puncte**

Redactare – 14 puncte:

- organizarea ideilor în scris (*text clar organizat, coerent, cu echilibru între cele trei componente – introducere, cuprins şi încheiere, iar construcţia paragrafelor subliniază ideile; succesiunea logică a ideilor* - 3 p.; *părţile componente ale textului pot fi recunoscute, dar nu există echilibru între ele, iar ideile sunt, în general, evidenţiate prin paragrafe* - 2 p.; *plan vag de structurare a textului, iar trecerea de la o idee la alta nu este evidenţiată* - 1 p.); **3 puncte**
- abilităţi de analiză şi de argumentare (*relaţia adecvată idee-argument, utilizarea de argumente convingătoare, formularea de judecăţi de valoare* - 3 p.; *analizarea ideilor prezentate cu unele elemente de interpretare* - 2 p.; *afirmaţii nesusţinute prin argumente, prezentarea de idei irelevante, schematism* - 1 p.); **3 puncte**
- utilizarea limbii literare (*stil şi vocabular adecvate conţinutului eseului, claritate a enunţului, varietate a lexicului, sintaxă adecvată* - 2 p.; *vocabular restrâns, monoton* - 1 p.); **2 puncte**
- ortografia (*0-1 erori* - 2 p.; *2 erori* - 1 p.; *3 sau mai multe erori* - 0 p.); **2 puncte**
- punctuaţia (*0-1 erori* - 2 p.; *2 erori* - 1 p.; *3 sau mai multe erori* - 0 p.); **2 puncte**
- aşezarea corectă a textului în pagină, lizibilitatea; **1 punct**
- încadrarea în limita maximă de spaţiu indicată. **1 punct**

Subiecte de rezervă

Examenul de bacalaureat 2010
Proba E) a)
Probă scrisă la Limba şi literatura română

VARIANTA 4

- **Toate subiectele (I, II şi III) sunt obligatorii. Se acordă 10 puncte din oficiu.**
- **Timpul efectiv de lucru este de 3 ore.**

SUBIECTUL I (30 de puncte)

Se dă următorul text:

VI
Frumusețe din frumusețe te-ai ivit
întruchipată fără veste,
cum „într-o mie şi una de nopți"
povestea naşte din poveste.

VII
O fată frumoasă e
o închipuire ca fumul,
de ale cărei tălpi, când umblă,
s-ar atârna țărna şi drumul.

VIII
O fată frumoasă e
mirajul din zarişte,
aurul graiului,
lacrima raiului.

IX
O fată frumoasă e
cum ne-o arată soarele:
pe cale veche o minune nouă,
curcubeul ce sare din rouă.

X
Tu, fată frumoasă, vei rămânea
tărâmului nostru o prelungire
de vis, iar printre legende
singura adevărată amintire.

(Lucian Blaga, ***Catrenele fetei frumoase***)

Scanned with OKEN Scanner

Scrie, pe foaia de examen, răspunsul la fiecare dintre următoarele cerințe:

1. Numește câte un sinonim pentru sensul din text al cuvintelor: *te-ai ivit* și *graiului*. **2 puncte**
2. Explică rolul virgulelor în secvența: *Tu, fată frumoasă, vei rămânea.* **2 puncte**
3. Construiește un enunț în care să folosești o locuțiune/expresie care să conțină verbul *a umbla*. **2 puncte**
4. Precizează tema poeziei date. **4 puncte**
5. Transcrie o structură din text care conține o imagine vizuală. **4 puncte**
6. Selectează, din text, un cuvânt/o structură cu valoare de simbol/ laitmotiv. **4 puncte**
7. Prezintă valoarea expresivă a adjectivului *frumoasă* în textul dat. **4 puncte**
8. Comentează, în 6 – 10 rânduri, următoarea secvență din text: *Frumusețe din frumusețe te-ai ivit/întruchipată fără veste,/cum „într-o mie și una de nopți"/povestea naște din poveste.* **4 puncte**
9. Menționează două trăsături ale poeziei lirice prezente în textul dat. **4 puncte**

SUBIECTUL al II-lea (30 de puncte)

Scrie un text de tip argumentativ de 15 – 30 de rânduri despre *responsabilitate*, pornind de la următoarea afirmație a lui Anton Pann:

Sfătuiește-te cu cel mic și cu cel mare și pe urmă hotărăște tu însuți.

Atenție! În elaborarea textului de tip argumentativ, trebuie:

- să respecți construcția discursului de tip argumentativ: structurarea ideilor în scris, utilizarea mijloacelor lingvistice adecvate exprimării unei aprecieri; **6 puncte**
- să ai conținutul și structura adecvate argumentării pe o temă dată: formularea ipotezei, enunțarea și dezvoltarea corespunzătoare a două argumente adecvate ipotezei, formularea unei concluzii pertinente; **18 puncte**
- să respecți normele limbii literare (registrul stilistic adecvat, normele de exprimare, de ortografie și de punctuație) și limita de spațiu indicată. **6 puncte**

SUBIECTUL al III-lea (30 de puncte)

Redactează un eseu de 2 – 3 pagini, în care să prezinți *particularitățile de construcție a unui personaj* dintr-o *comedie* studiată.

În elaborarea eseului, vei avea în vedere următoarele repere:

Scanned with OKEN Scanner

- menționarea a patru elemente de structură ale textului dramatic, semnificative pentru realizarea personajului ales (de exemplu: *notațiile autorului, acțiune, conflict, relații temporale și spațiale, construcția subiectului, particularități ale compoziției, construcția personajului, modalități de caracterizare* etc.);
- prezentarea statutului psihologic, moral etc. al personajului ales, prin raportare la conflictul/conflictele comediei pentru care ai optat;
- evidențierea a două episoade/situații semnificative pentru ilustrarea unei trăsături a personajului ales;
- susținerea unui punct de vedere personal despre modul în care se reflectă o idee sau tema comediei pentru care ai optat în construcția personajului ales.

Notă! Ordinea integrării reperelor în cuprinsul eseului este la alegere.

Pentru **conținutul** eseului vei primi **16 puncte** (câte 4 puncte pentru fiecare cerință/reper); pentru **redactarea** eseului vei primi **14 puncte** (*organizarea ideilor în scris* – 3 puncte; *abilități de analiză și de argumentare* – 3 puncte; *utilizarea limbii literare* – 2 puncte; *ortografia* – 2 puncte; *punctuația* – 2 puncte; *așezarea în pagină, lizibilitatea* – 1 punct, încadrarea în limita maximă de spațiu indicată – 1 punct).

În vederea acordării punctajului pentru redactare, eseul trebuie să aibă minimum 2 pagini și să dezvolte subiectul propus.

Examenul de bacalaureat 2010
Proba E) a)
Probă scrisă la Limba și literatura română

VARIANTA 6

- **Toate subiectele (I, II și III) sunt obligatorii. Se acordă 10 puncte din oficiu.**
- **Timpul efectiv de lucru este de 3 ore.**

SUBIECTUL I (30 de puncte)

Se dă următorul text:

SCENA IV
ȘEFUL, DOMNIȘOARA CUCU

Telegraful bate. Șeful urmărește panglica hârtiei. Prin fereastră se vede trecând pe peron, dinspre stânga, domnișoara Cucu.

ȘEFUL (bătând în geam): Săru' mâna, domnișoară Cucu.

Scanned with OKEN Scanner

DOMNIŞOARA CUCU: Bună ziua, domnu Ispas. (Trece prin faţa uşii, spre dreapta, continuându-şi plimbarea pe peron.)

ŞEFUL (se ridică de la masă, se apropie de orologiul din perete, mută minutarul la şapte fix): Cum trece vremea, domle! (Iese pe urmă în prag.) Cald! Cald al dracului, domnişoară Cucu.

DOMNIŞOARA CUCU: Ba aici, la dumneata, la gară, parcă-i mai răcoare.

ŞEFUL: Aşi ţi se pare. Nici n-ai zice că suntem în mai. S-a înserat, şi uite ce zăpuşeală. Parc-am fi în iulie.

DOMNIŞOARA CUCU: Dar ce-am auzit, domnule Ispas? Ţi-a călcat ieri rapidul un curcan?

ŞEFUL: Cum?

DOMNIŞOARA CUCU: Aşa mi-a spus azi-dimineaţă, la scoală, în cancelarie, madam Voinea, de ştiinţe naturale. Zicea c-a aflat bărbatu-său de la Poştă, că-i spusese dirigintele...

ŞEFUL: Da' de unde, domnişoară Cucu? Mai întâi, n-a fost rapidul. A fost acceleratul. Şi pe urmă, nu era curcan. Era raţă.

DOMNIŞOARA CUCU: Ia te uită cum exagerează lumea!

ŞEFUL: O raţă pestriţă, cu ciocul sur. A făcut-o nevastă-mea pe varză, azi la prânz. O minune! [...]

DOMNIŞOARA CUCU: (cu o mişcare bruscă de alarmă, intră în birou): O elevă!

ŞEFUL: O elevă?

DOMNIŞOARA CUCU: Mi se pare că e Zamfirescu. Zamfirescu dintr-a şasea.

ŞEFUL: Treci după uşă, să nu te vadă. Să n-o sperii.

DOMNIŞOARA CUCU (se trage pe lângă perete şi duce degetul la gură): Ssst!

ŞEFUL: Lasă-mă pe mine să văd. (Iese pe peron şi se uită în dreapta şi-n stânga, cu un aer de prefăcută indiferenţă. Pe urmă se întoarce.): Aş! ţi s-a părut. Nu e nimeni.

DOMNIŞOARA CUCU: Dac-o prind, o dau afară din şcoală.

ŞEFUL: Prea eşti aspră.

DOMNIŞOARA CUCU (ritos): O dau afară. Am spus de o mie de ori că nu e voie să vie la gară. Am pus şi afiş la cancelarie. Ce e dezmăţul ăsta? Una-două, hai la gară!

ŞEFUL: Ei! Le place şi lor, că... e mai răcoare.

DOMNIŞOARA CUCU: Las', că ştiu eu ce le place. Le place să se zgâiască la ferestrele vagoanelor şi să-şi facă semne cu bucureştenii.

(Mihail Sebastian, ***Steaua fără nume***)

Scrie, pe foaia de examen, răspunsul la fiecare dintre următoarele cerinţe:

1. Numeşte câte un sinonim pentru sensul din text al cuvintelor: *zăpuşeală* şi *aspră*. **2 puncte**
2. Explică rolul virgulei în secvenţa: *Săru' mâna, domnişoară Cucu*. **2 puncte**
3. Construieşte un enunţ în care să foloseşti o locuţiune/expresie care să conţină verbul *a trece*. **2 puncte**
4. Precizează unul dintre subiectele prezente în discuţia dintre personajele *Şeful* şi *domnişoara Cucu* în fragmentul dat. **4 puncte**

Scanned with OKEN Scanner

5. Transcrie două cuvinte/structuri din text care aparţin registrului colocvial. **4 puncte**

6. Selectează, din text, două cuvinte/grupuri de cuvinte care reprezintă mărci ale adresării directe. **4 puncte**

7. Prezintă rolul indicaţiilor scenice din fragmentul dat. **4 puncte**

8. Comentează, în 6 – 10 rânduri, comportamentul personajului *Şeful*, aşa cum rezultă din replicile şi indicaţiile scenice din fragmentul dat. **4 puncte**

9. Menţionează două trăsături ale textului dramatic prezente în fragmentul dat. **4 puncte**

SUBIECTUL al II-lea (30 de puncte)

Scrie un text de tip argumentativ de 15 – 30 de rânduri despre *politeţe*, pornind de la următoarea afirmaţie a lui Tudor Muşatescu:

Amabilitatea adevărată trebuie să fie, în primul rând, o chestiune de caracter şi apoi una de educaţie.

Atenţie! În elaborarea textului de tip argumentativ, trebuie:

- să respecţi construcţia discursului de tip argumentativ: structurarea ideilor în scris, utilizarea mijloacelor lingvistice adecvate exprimării unei aprecieri; **6 puncte**
- să ai conţinutul şi structura adecvate argumentării pe o temă dată: formularea ipotezei, enunţarea şi dezvoltarea corespunzătoare a două argumente adecvate ipotezei, formularea unei concluzii pertinente; **18 puncte**
- să respecţi normele limbii literare (registrul stilistic adecvat, normele de exprimare, de ortografie şi de punctuaţie) şi limita de spaţiu indicată. **6 puncte**

SUBIECTUL al III-lea (30 de puncte)

Redactează un eseu de 2 – 3 pagini, în care să prezinţi *particularităţile de construcţie a unui personaj* dintr-un *text narativ*, aparţinând unuia dintre următorii autori canonici: Ion Creangă, Ioan Slavici, I.L. Caragiale.

În elaborarea eseului, vei avea în vedere următoarele repere:

- menţionarea a patru elemente de structură ale textului narativ, semnificative pentru realizarea personajului ales (de exemplu: *acţiune, conflict, relaţii temporale şi spaţiale, construcţia subiectului, particularităţi ale compoziţiei, perspectivă narativă, tehnici narative, construcţia personajului, modalităţi de caracterizare* etc.);
- prezentarea statutului psihologic, moral etc. al personajului ales, prin raportare la conflictul/conflictele textului narativ pentru care ai optat;

Scanned with OKEN Scanner

- evidențierea a două episoade/secvențe narative/situații semnificative pentru ilustrarea unei trăsături a personajului ales;
- susținerea unui punct de vedere personal despre modul în care se reflectă o idee sau tema textului narativ pentru care ai optat, în construcția personajului ales.

Notă! Ordinea integrării reperelor în cuprinsul eseului este la alegere.

Pentru **conținutul** eseului vei primi **16 puncte** (câte 4 puncte pentru fiecare cerință/reper); pentru **redactarea** eseului vei primi **14 puncte** (*organizarea ideilor în scris* – 3 puncte; *abilități de analiză și de argumentare* – 3 puncte; *utilizarea limbii literare* – 2 puncte; *ortografia* – 2 puncte; *punctuația* – 2 puncte; *așezarea în pagină, lizibilitatea* – 1 punct, încadrarea în limita maximă de spațiu indicată – 1 punct).

În vederea acordării punctajului pentru redactare, eseul trebuie să aibă minimum 2 pagini și să dezvolte subiectul propus.

Scanned with OKEN Scanner

Index

Limbă şi comunicare

A
argoul, 21
armonia, 17

C
calităţile generale ale stilului, 16
calităţile particulare ale stilului, 17
canalul, 18
cererea, 26
claritatea, 16
codul, 18
coerenţa, 16
colocutorul, 16, 17
comunicarea, 18
concizia, 17
conectori interfrazici, 16, 28
corectitudinea, 16

D
destinatarul, 18
dimensiunea stilistică, 15
discursul, 27, 28
discursul argumentativ, 27

E
emiţător, 18
eufonie, 17

F
fineţea, 17
funcţiile limbii, 18

I
instrumente lingvistice, 27
ipoteza, 27

J
jargonul, 21

L
locutorul, 16, 28

M
mesajul, 18
modalizarea afectivă, 19

N
naturaleţea, 17
nivelul lexico-semantic, 15, 24
nivelul morfo-sintactic, 15, 24

O
oralitatea, 17

P
poliloghia, 17
precizia,16
predicaţia, 22
proces-verbal, 25
premisa, 28
proprietatea, 16
puritatea, 17

R
receptorul, 18
referentul extralingvistic, 18, 22
reflexiv, 18
registre lingvistice, 19
registrul arhaic, 21
registrul colocvial, 19
registrul cult, 21
registrul oral, 20
registrul popular, 20
registrul regional, 21
registrul scris, 21
registrul stilistic, 19, 39
retorismul formal, 16

S
secvenţialitatea, 17
sistemul stilistic, 15
situaţia de comunicare, 18
stilul, 15
stilul beletristic, 24
stilul direct, 29
stilul indirect, 31
stilul indirect liber, 32
stilul juridico-administrativ, 23
stilul publicistic, 24
stilul religios, 22
stilul ştiinţific, 22
stiluri funcţionale, 22

Scanned with OKEN Scanner

T
textul argumentativ, 27
textul literar, 18, 19
textul nonliterar, 18, 19
tranzitivitatea, 19

V
variaţia stilistică, 25
verba dicendi, 29

Istorie şi teorie literară

Genul epic

A
acţiunea, 399
anacronia, 71
anticalofilismul, 80
arhitectura romanului, 57
autenticitatea, 80, 94
autocraţia personajului, 85
autorul, 346
avangarda, 280
„aventura eroului", 48, 386

B
basmul, 36
basmul cult, 37

C
caracterizarea directă, 361, 365, 366, 379
caracterizarea indirectă, 356, 361, 366, 371, 381
centri de semnificare, 82
cititorul, 350
clasic, 66, 84, 355
compoziţia, 47, 64, 71, 83
conflictul, 34, 58, 300
construcţia personajului, 34, 41, 300, 369
construcţia subiectului, 90
contrapunctul, 82, 86, 99
criza psihologică, 84
cronicarii moldoveni, 230
cronicarii munteni, 233
curentul cultural (umanismul), 235, (iluminismul), 242

D
descrierea, 338
desfăşurarea acţiunii, 73, 344
deznodământul, 74, 344
diagrama conştiinţei, 85, 87
dialogul, 344
discursul epic, 39, 103, 341, 346
durata bergsoniană, 81, 82

E
elemente nonverbale, 366
elemente paraverbale, 366
elipsa narativă, 300
epicul, 297
episodul, 300
eul narativ, 86
expoziţiunea (expoziţie), 71, 343

F
fabulosul, 37
fantasticul, 38, 40, 43, 47, 380
finalul, 37, 299
firul epic, 42, 71, 92, 105
fluxul conştiinţei, 87
focalizarea externă, internă, neutră, 348
formule narative, 39

G
genul epic, 298

I
incipitul, 299
instanţele comunicării narative, 345
intertextualitatea, 82, 87
intriga, 72, 343
introspecţia retrospectivă, 85, 86

L
literatura fantastică, 43, 299

M
mărcile descrierii, 338
mecanismul lecturii, 108
memoria involuntară, 85
mesajul, 109
metaliteratura, 101
metatextul, 88
mitul, 48, 75, 110
modelul narativ, 81, 89, 100

Scanned with OKEN Scanner

modernismul, 84
motivul literar, 34, 40, 47, 75, 368

N
naratorul, 81, 342, 345
narațiunea, 340
„noocrația", 80
nuclee narative, 94, 97, 98
nuvela fantastică, 43
nuvela istorică, 351
nuvela psihologică, 356

P
personajul histrionic, 95
personajul literar (tipuri), 48 348
perspectiva (viziunea) auctorială, 52, 93
perspectiva naratorului, 52, 346
planurile narative, 48, 71, 92, 104, 112, 359
pluriperspectivismul, 67, 86
poetica narativă, 80, 104,
polimorfismul textului, 71
prim-planul, 61
procedee narative, 101
proza, 297
proza clasică, 304
proza fantastică, 379
proza modernă, 305
proza postmodernă, 294, 306
proza realistă, 305
proza romantică, 33, 305
proza textualistă, 102
punctul culminant, 74, 76, 343

R
raportul narator-personaj, 57
realismul, 67, 83, 259, 354
romantismul, 67, 83, 252
romanul, 50
romanul „doric", „ionic", „corintic", 53
romanul experienței, 79
romanul interbelic, 56, 62, 68
romanul modern, 53, 79
romanul obiectiv, 52, 56, 62, 88
romanul postbelic, 88
romanul postmodern, 100, 101
romanul realist, 56
romanul subiectiv, 79
romanul tradițional, 52, 68

S
secvența narativă, 59, 76, 299, 366
sintaxa zicerii, 41
structura, 47, 70, 82, 91, 103, 112, 329, 353, 368
subiectul, 343
substanțialitatea, 80

T
tehnici narative, 58, 90, 300, 360
tema, 34, 44, 63, 71, 84, 92, 104, 353, 359
temporalitatea narativă, 47, 60, 77, 107, 111, 301
teoria romanului, 79
tiparul narativ, 39
tipologia personajelor, 58, 66
tipul uman, 369, 374
tipuri de roman, 51, 55
titlul, 76, 84, 103

Genul liric

A
alegoria, 325
aliterația, 327
amfibrahul, 316
anafora, 327
anapest, 316
angoasa, 148, 149, 158
antiteza, 117, 122, 139, 145, 326
arta poetică, 164, 166
asonanța, 327
autohtonismul, 296, 321
avangarda, 280, 283

C
câmpul semantic, 117, 391
catren, 309
cezura, 315
comparația, 123, 188, 328
compoziția, 114, 125, 132, 322, 390
conținut ideatic, 307
conținutul material, 323
corespondențele, 142, 269
criticismul maiorescian, 263
curent literar, 267, 268
„curentul național-popular", 249

Scanned with OKEN Scanner

cuvinte-cheie, 145, 151, 188
cvinarie, 309

D
„Dacia literară", 250
dactilul, 316
dadaismul, 285
decimă, 313
distih, 308

E
enumerația, 194, 328
epitetul, 123, 188, 194, 329
estetica maioresciană, 311
„estetica urâtului", 172
eul poetic, 306
exclamația retorică, 330
expresionismul, 286
expresivitatea, 186, 384

F
figurile de stil, 169, 325
figurile de sunet, 325
figurile sintactice, 325
finalul, 321

G
gândirismul, 175, 274
genul liric, 306

H
hiperbola, 124, 330

I
iambul, 316
ideea artistică, 322
idila, 135
imaginea artistică, 323
incipitul, 121, 126, 160, 187, 192, 321
ingambamentul, 161
integralismul, 287
interogația retorică, 330
inversiunea, 116, 123, 331
invocația retorică, 331

J
„Junimea", 262, 263

K
katharsis, 265

L
laitmotivul, 145, 155, 324, 387
limbajul poetic, 123, 182, 193, 385
lirismul obiectiv, 120, 124, 154, 162, 166, 174, 182, 384
lirismul subiectiv, 158, 170, 178, 186, 189

M
manifestul literar, 250
măsura versului, 315
mesajul artistic, 124, 127, 322
metafora, 116, 123, 161, 169, 178, 188, 332
modernismul, 276
monovers, 308
motivul literar, 132, 139, 148, 149, 154, 157, 165, 177, 269, 271, 324, 387, 388, 389
„mutația valorilor estetice", 279
muzicalitatea versului, 144

N
neomodernismul, 291
nivelul lexico-gramatical, 385
nivelul semantic, 385
nivelul stilistic, 386
nona, 312
„noua direcție", 264

O
octava, 311
oximoronul, 172, 333

P
paşoptismul, 249
peonul, 317
personificarea, 333
planuri lirice, 118, 149, 180, 192, 307
poezia epică, 113, 128
poezia lirică, 141, 147, 150
poezia postmodernă, 189, 294
poezia programatică, 169
poporanismul, 273
postmodernismul, 189, 293

Scanned with OKEN Scanner

R
repetiția, 334
rima, 124, 318
ritmul, 315
romantismul, 252
rondelul, 144

S
sămănătorismul, 273
secvența poetică, 119, 148, 149, 151, 165, 172, 177, 184, 192, 320
septenaria, 310
sextina, 310
simbolul, 126, 130, 140, 334
simbolismul, 143, 267, 270
sincronismul lovinescian, 278
sinestezia, 142
spleenul, 148
strofa polimorfă, 313
structura, 114, 118, 121, 131, 138 149, 172, 307, 391
suprarealismul, 288

T
tabloul liric, 116, 388, 389
tema, 121, 151, 177, 269, 271, 322, 387
terțină, 308
teoria „formelor fără fond", 266
titlul, 121, 126, 148, 168, 187, 319, 391
tradiționalismul, 174, 272
troheul, 316

V
versificația, 308
versul, 314
versul alb, 314
versul liber, 314

A
actul, 196, 197, 336

C
caracterizarea directă, 210
caracterizarea indirectă, 212
comedia, 200
comicul, 201, 203
comicul de caracter, 205
comicul de situație, 207
compoziția, 196, 218, 336
conflictul, 195, 203

D
dialogul, 203, 344
didascaliile, 196, 204, 336
drama, 213

G
genul dramatic, 335

L
limbajul, 212

O
opera dramatică, 337

P
portretizarea, 209

S
scena, 196, 199, 336
structura, 202, 218, 307
subiectul, 195, 202, 337

T
tabloul, 37, 336
teatrul postbelic, 216
tema, 202, 218
tipuri umane, 205

Scanned with OKEN Scanner

Bibliografie selectivă

Academia Română, ***Dicţionarul ortografic, ortoepic şi morfologic al limbii române***, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2005.

Alexandrescu, Sorin, ***Privind înapoi, modernitatea***, Editura Univers, Bucureşti, 1999.

, ***Analize de texte poetice. Antologie, Editura Academiei, Bucureşti, 1986.

Apetrei, Dorina, ***Lecturi interpretative. Îndreptar pentru analiza textuală. Bacalaureat 2004***, Editura Petrodava, Iaşi, 2003.

Balotă, Nicolae, ***Arte poetice ale secolului XX***, Editura Minerva, Bucureşti, 1976.

Balotă, Nicolae, ***Opera lui Tudor Arghezi***, Editura Eminescu, Bucureşti, 1979.

Blaga, Lucian, ***Zări şi etape***, Editura Minerva, Bucureşti, 1990.

Buturcă, Doina, ***Text şi expresivitate poetică***, Editura Universitas XXI, Iaşi, 2003.

Călinescu, G., ***Istoria literaturii române de la origini până în prezent***, Editura Semne, Bucureşti, 2003.

Călinescu, G., ***Opera lui Mihai Eminescu***, vol. I-III, Editura Academiei Române, Bucureşti, 2003.

Călinescu, Matei, ***Cinci feţe ale modernităţii. Modernism, avangardă, decadenţă, kitsch, postmodernism,*** Editura Univers, Bucureşti, 1995.

Călinescu, Matei, ***A citi, a reciti. Către o poetică a (re)lecturii***, Editura Polirom, Iaşi, 2007.

Cărtărescu, Mircea, ***Postmodernismul românesc***, Editura Humanitas, Bucureşti, 1999.

Cifor, Lucia, ***Poezie şi gnoză***, Editura Augusta, Timişoara, 2000.

Ciopraga, Constantin, ***Mihail Sadoveanu. Fascinaţia tiparelor originare***, Editura Eminescu, Bucureşti, 1981.

Ciopraga, Constantin, ***Poezia lui Eminescu. Arhetipuri şi metafore fundamentale***, Editura Junimea, Iaşi, 1990.

Constantinescu, Pompiliu, ***Scrieri,*** vol I-II, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1967.

Conte, Rosa del, ***Eminescu sau despre Absolut***, Editura Dacia, Cluj, 1990.

Crainic, Nichifor, ***Puncte cardinale în haos***, Editura Timpul, Iaşi, 1996.

Creţu, Nicolae, ***Constructori ai romanului***, Editura Eminescu, Bucureşti, 1982.

Crohmălniceanu, Ovid, ***Literatura română între cele două războaie mondiale***, Editura Minerva, Bucureşti, 1974.

, ***Dicţionar de termeni literari, Editura Academiei R.S.R., Bucureşti, 1976.

Durand, Gilbert, ***Structurile antropologice ale imaginarului***, Editura Univers, Bucureşti, 1977.

Durand, Gilbert, ***Introducere în mitologie. Mituri şi societăţi***, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2004.

Scanned with OKEN Scanner

Friedrich, Hugo, ***Structura liricii moderne de la mijlocul secolului al XIX-lea până la mijlocul secolului al XX-lea***, E.P.L.U, Bucureşti, 1969.
Gavrilă, Camelia, ***Mitic şi magic în opera lui Lucian Blaga***, Editura Junimea, Iaşi, 2002.
Genette, Gerard, ***Figuri (I, II)***, Editura Univers, Bucureşti, 1978.
Georgescu, Paul, ***Polivalenţa necesară. Aplicaţii şi disociaţii***, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1967.
Ibrăileanu, G., ***Studii literare***, vol. I, II, Editura Minerva, Bucureşti, 1979.
Irimia, Dumitru, ***Introducere în stilistică***, Editura Polirom, Iaşi, 1999.
Livadă, Melania, ***Iniţiere în poezia lui L. Blaga***, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1974.
Lovinescu, E., ***Istoria literaturii române contemporane***, vol. I-III, Editura Minerva, Bucureşti, 1981.
Maiorescu, Titu, ***Critice I, II, III***, Editura Hyperion, Chişinău, 1990.
Manolescu, Nicolae, ***Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc***, Editura Gramar, Bucureşti, 2006.
Manolescu, Nicolae, ***Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură***, Editura Paralela 45, Piteşti, 2008.
Marino, Adrian, ***Dicţionar de idei literare***, Editura Eminescu, Bucureşti, 1973.
Mihăilă, Ecaterina, ***Limbajul poeziei româneşti neomoderne***, Editura Eminescu, Bucureşti, 2001.
Mincu, Marin, ***Opera literară a lui Ion Barbu***, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1990.
Negoiţescu, I., ***Istoria lieraturii române***, vol.I, Editura Minerva, Bucureşti, 1991.
Ornea, Z. N., ***Tradiţionalism şi modernitate în deceniul al treilea***, Editura Eminescu, Bucureşti, 1980.
Paleologu, Alexandru, ***Treptele lumii sau calea către sine a lui Mihail Sadoveanu***, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1978.
Pamfil, Alina, ***Spaţialitate şi temporalitate. Eseuri despre romanul românesc interbelic***, Editura Dacopress, Cluj-Napoca, 1993.
Papu, Edgar, ***Poezia lui M. Eminescu***, Editura Junimea, Iaşi, 1979.
Petrescu, Ioana Em., ***Eminescu. Modele cosmologice şi viziune poetică***, Editura Minerva, Bucureşti, 1978.
Petrescu, Liviu, ***Poetica postmodernismului***, Editura Paralela 45, Piteşti, 1998.
Plett, Heinrich F., ***Ştiinţa textului şi analiza de text***, Editura Univers, Bucureşti, 1983.
Pop, Ion, ***Nichita Stănescu – spaţiul şi măştile poeziei***, Editura Albatros, Bucureşti, 1980.
Popescu, Magdalena, ***Ioan Slavici***, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1977.
Simion, Eugen, ***Scriitori români de azi***, vol.I, 1974, vol. II, 1976, Editura Cartea Românească, Bucureşti.
Streinu, Vladimir, ***Poezie şi poeţi români***, Editura Minerva, Bucureşti, 1983.
Strochi, Lucian, ***Introducere în fantastic. Dimensiuni ale fantasticului în proza lui Mircea Eliade***, Editura Universitas XXI, Iaşi, 2003.

Scanned with OKEN Scanner

Tacciu, Elena, ***Eminescu. Poezia elementelor***, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1979.
Todoran, Eugen, ***Lucian Blaga. Mitul poetic***, vol. I, 1981; vol. II, 1983, Editura Facla, Timişoara.
Todorov, Tzvetan, ***Teorii ale simbolului***, Editura Univers, Bucureşti, 1983.
Ţugui, Grigore, ***Interpretarea textului poetic,*** Editura Universitatea „Al. I. Cuza", Iaşi, 1997.
Ubersfeld, Anne, ***Termenii cheie ai analizei teatrului***, Editura Institutul European, Iaşi, 1999.
Ungureanu, Cornel, ***Proza românească de azi***, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1985.
Vianu, Tudor, ***Arta prozatorilor români***, Editura Minerva, Bucureşti, 1981.
Vlad, Ion, ***Lectura, un eveniment al cunoaşterii***, Editura Eminescu, Bucureşti, 1977.

Notă!

S-au aplicat normele impuse de **DOOM²**, 2005, acolo unde a fost cazul:

- adjectivul pronominal negativ – **nicio** [*carte*];
- scrierea cu cratimă a unor cuvinte, pentru a le deosebi de omonimele obişnuite – **re- crearea** [*unor tipare*];
- acordul numeralului ordinal, cu valoare adjectivală, gen feminin – [*partea*] **întâia**;
- ortografierea locuţiunii conjuncţionale – **odată ce** [*a realizat*], a locuţiunii prepoziţionale – **odată cu** [*rezolvarea*];
- **concluziv** (în loc de *conclusiv*);
- **cotidiene** [în loc de *cotidiane* – ziare];
- **htonian** (în loc de *chtonian*);
- **liniar** (în loc de *linear*);
- **mai-mult-ca-perfect** (cratimă între elementele componente);
- **motto** [în loc de *moto*]
- eliminarea cratimei pentru neologismele articulate şi al căror ultim sunet, din forma etimologică, se pronunţă (de exemplu: **archaeusului, cogitoul, flashbackuri, happy-enduri, happeningul, husserliană, catharsisul, mass-mediei, mottourile, Satiriconul, weekenduri**);
- particulele din componenţa numelor de familie străine se scriu cu majusculă – Vincent **Van** Gogh;
- opţiunea pentru genitivul cu prepoziţia „a" la adjectivul mult – [prin intermediul] a mai multe [personaje]/al mai multor [personaje];
- bara oblică nu este precedată, nici urmată de blanc (spaţiu) – **teluric/celest; materie/spirit; concret/abstract; prezent/viitor**;
- s-a evitat separarea prenumelui de numele unui scriitor; nu s-au despărţit numele proprii la sfârşitul rândului.

Scanned with OKEN Scanner

În colecția „Cartea școlară", autoarele au mai publicat:

DORINA APETREI,

Examene 2000. Teste. Limba și literatura română pentru absolvenții clasei a IV-a (în colaborare), Editura TIPOMOLDOVA, Iași, 2000.

Repere teoretice și aplicative în interpretarea textului literar. Manual pregătitor: gimnaziu, capacitate (în colaborare), **ediția I**, Editura „Spiru Haret", Iași, 2001, **ediția a II-a**, Editura Petrodava, Iași, 2002.

Limba și literatura română. Teste pentru elevii clasei a IV-a (în colaborare), Editura Petrodava, Iași, 2003.

Lecturi interpretative. Îndreptar pentru analiza textuală. Bacalaureat 2003, **ediția I**, Editura Petrodava, Iași, 2003, **ediția a II-a**, Editura Petrodava, Iași, 2004.

Algoritmul lecturii unui text (literar și nonliterar). Bacalaureat. Posibile soluții în rezolvarea subiectelor la proba orală și scrisă (în colaborare), **edițiile I-IV**, Editura Petrodava, Iași, 2004, 2005, 2006, 2008, **ediția a V-a**, Editura Pim, Iași, 2009.

Orientări în analiza textului epic, liric și dramatic. Literatura română pentru gimnaziu (în colaborare), Editura Petrodava, Iași, 2005.

Literatura română. Teoria și practica analizei de text *pentru tezele cu subiect unic, clasa a VIII-a*, Editura Petrodava, Iași, 2007.

Inter-, pluri- și transdisciplinaritatea, de la teorie la practică (în colaborare), Editura S.C. Pim S.R.L., Iași, 2009.

Limba și literatura română. Ghid pentru pregătirea concursurilor școlare, clasele a V-a și a VI-a (în colaborare), Editura Nomina, Pitești, 2009.

Literatura română. Teoria și practica analizei de text. Testarea națională, clasa a VIII-a, Editura Petrodava, Iași, 2009.

Cosmogonia - de la mit la știință (în colaborare), Editura Pim, Iași, 2010.

EUGENIA STOLERIU,

Literatura română. Teste grilă și exerciții creative (în colaborare), Editura „Spiru Haret", Iași, 1998.

Examene 2000. Teste. Limba și literatura română pentru absolvenții clasei a IV-a (în colaborare), Editura TIPOMOLDOVA, Iași, 2000.

Limba și literatura română. Teste pentru elevii clasei a IV-a (în colaborare), Editura Petrodava, Iași, 2003.

Algoritmul lecturii unui text (literar și nonliterar). Bacalaureat. Posibile soluții în rezolvarea subiectelor la proba orală și scrisă (în colaborare), **edițiile I-IV**, Editura Petrodava, Iași, 2004, 2005, 2006, 2008, **ediția a V-a**, Editura Pim, Iași, 2009.

Telefon de contact:
0724959499

Scanned with OKEN Scanner

CARTEA ȘCOLARĂ

**Dorim să oferim,
în primul rând, elevilor
de liceu o variantă de lectură
ce implică informare, acumulare,
asimilare, selecţie, sinteză şi, în final,
creaţie, formă supremă de adeverire a
personalităţii fiecăruia dintre noi.
Pentru că numărătoarea inversă a
început, scopurile concentrează
interesul viitorilor absolvenţi spre acele
soluţii care să le asigure parcurgerea
programei pe toate palierele
verificării orale şi scrise,
într-un timp record.**

PREPARATOR PENTRU EXAMENUL DE BACALAUREAT

ISBN 978-973-579-189-6

Scanned with OKEN Scanner